

Sílvia Sérgio Oliveira Rodrigues

ENSAIOS DO “*MANGUEBEAT*”: UMA POÉTICA DE FLUXOS

Tese apresentada ao **Programa Interdisciplinar em Ciências Humanas** da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Área de concentração: **Condição Humana na Modernidade (CHM)**, em cumprimento à exigência para obtenção de grau de **Doutor em Ciências Humanas**

Orientador: Prof. Dr. Selvino J. Assmann (UFSC)

Co-orientador: Prof. Dr. Marcos Montysuma (UFSC)

Florianópolis, SC
2015

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do
Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Rodrigues, Silvio Sérgio Oliveira Rodrigues

Ensaaios do Mangubeat : uma poética de fluxos /
Silvio Sérgio Oliveira Rodrigues Rodrigues ;
orientador, Selvino

J. Assmann Assmann ; coorientador, Marcos Fábio
Freire Montysuma Montysuma. - Florianópolis, SC,
2015.

218 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas.
Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em
Ciências Humanas.

Inclui referências

1. Ciências Humanas. 2. Mangubeat. 3. Poesia
Popular de Massa. 4. Fluxos intersemióticos. 5.
Antropofagia cultural. I. Assmann, Selvino J.
Assmann. II. Montysuma, Marcos Fábio Freire
Montysuma. III. Universidade Federal de Santa
Catarina. Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar
em Ciências Humanas. IV. Título.

Sílvia Sérgio Oliveira Rodrigues

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Selvino J. Assmann (Presidente/Orientador) - UFSC

Prof. Dr. Marcos Fábio Freire Montysuma (Coorientador) - UFSC

Prof. Dr. Luciano Barbosa Justino (Membro externo)
Universidade Estadual da Paraíba - UEPB

Prof. Dr. Herom Vargas Silva (Membro externo)
Universidade Municipal de São Caetano do Sul – USCS

Prof. Dr. Alexandre Fernandez Vaz (Membro interno) – UFSC

Profa. Dra. Luzinete Simões Minella (Membro interno) – UFSC

Profa. Dra. Tereza Virgínia de Almeida (Membro interno) – UFSC

Prof. Dr. Santiago Pich (Suplente interno) – UFSC

Prof. Dr. João Batista Pereira (Suplente externo)
Universidade Federal Regional de Pernambuco - UFRPE

Ao meu netinho Enzo Rodrigues da Silva, por trazer mais felicidades à minha vida e aos meus filhos Larissa, Caio César e Kauê, por todo o carinho e amor que eles me proporcionam diariamente. À minha esposa, Inêz Rodrigues, pela companhia amável e apaixonante.

AGRADECIMENTOS

É uma ação prazerosa essa de agradecer, principalmente quando dedicamos a pessoas que realmente fizeram parte de um longo e dedicado trabalho a que nos propomos e ocupamos boa parte de nossas horas diárias durante o processo de construção de nossa tese de doutorado. Pessoas que fizeram parte direta ou indiretamente desse processo e desse aprendizado que permeou cada encontro e troca realizados nesse tempo de pesquisa. Por isso, devo agradecer imensamente a uma lista de pessoas e situações que me deram condições de finalizar esse árduo trabalho.

A Deus, que com sua incansável e pertinente bondade tem me dado condições de refletir a cada dia sobre o meu papel, e minha condição, como ser humano, nessa trajetória de vida que, às vezes, se mostra tão imprevisível e dolorida, cheia de percalços e surpresas, nem sempre da forma que esperamos.

A meus filhos, Larissa, Caio César e Kauê que, ao longo de todo esse tempo de construção de minha tese, ficaram muitas vezes à revelia de meus cuidados, devido à minha ausência, embora presente em nossa casa. A eles eu peço desculpas por minhas descuidadas atenções.

À minha esposa, Inês Fonseca Rodrigues, sempre dedicada e confiante em mim, mostrando-se em todos os momentos mais do que uma esposa, uma companheira e uma amiga que me deu forças para concluir mais essa etapa de minha vida como professor e pesquisador que sempre fez parte de meus sonhos e projetos.

Ao meu genro, filho, afilhado e amigo Marcelo Aleixo da Silva, por tudo que tem feito pela minha família, pelo carinho que dedica aos meus filhos e, sobretudo à minha filha (sua namorada, ou seria namorosa?) e em especial por ter me dado um neto que passou a fazer parte de minha vida. Além de tudo isso, ainda contribuiu, de forma carinhosa e presta com a formatação final dessa tese. De coração, meu muito obrigado.

Ao meu amigo e irmão, Egílson da Gama, pela força e carinho que sempre me dedicou, e pela contribuição com seus incomparáveis conhecimentos em Língua Inglesa.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Selvino José Assmann, pela orientação atenta e dedicada, sempre disponível nos momentos de dúvidas e atenções necessárias a um aluno de doutorado em seus momentos de “desespero”. Pela cumplicidade com que confiou em meu trabalho, deixando-me à vontade no que se refere à defesa de minhas

ideias, embora, claro, sempre acompanhadas de suas orientações pontuais e diretas.

Ao meu coorientador e amigo, Marcos Fábio Freire Montysuma, que me ensinou como se pode fazer ciência de uma forma mais livre e mais prazerosa e que, no momento mais oportuno e de maior necessidade, esteve do meu lado, me dando forças para continuar meu trabalho e apostando na minha capacidade como cientista e pesquisador.

Ao meu amigo e parceiro de luta Luciano Barbosa Justino, por ter contribuído muito nessa caminhada rumo ao Manguabeat.

Aos professores das disciplinas que cursei, dessa renomada instituição que é a UFSC, por toda a dedicação, coragem e profissionalismo que tiveram, saindo de seus lares, do aconchego de seus familiares, para nos transmitir seus conhecimentos, trazendo para todos nós, alunos doutorandos, força, fé e companheirismo. Afinal, não foi nada fácil para nenhum deles enfrentar tão longa distância, com um firme propósito de nos ajudar nessa empreitada homérica que foi esse nosso doutorado. Muito obrigado, queridos professores (as), pela contribuição incontestável que me foram feitas em consequência das discussões operadas em sala de aula e as orientações marcantes que abriram meus olhos para a composição do trabalho acadêmico.

Aos meus colegas de turma, que sofreram as mesmas dores que eu, que também passaram pelas mesmas dificuldades. Juntos, mostramos porque somos educadores, batalhadores e persistentes. Enfim, **VENCEMOS!**

“(..) com a barriga vazia não consigo dormir, e com o bucho mais cheio comecei a pensar que eu me organizando posso desorganizar, que eu desorganizando posso me organizar. Da lama ao caos”
“Um passo à frente e você não está mais no mesmo lugar”.
"Pernambuco debaixo dos pés e a mente na imensidão"

(Chico Science, o cientista dos ritmos)

RESUMO

Nosso propósito investigativo presente nesse trabalho de tese nasceu com a preocupação de focalizar na poesia popular de massa do *Manguebeat* pernambucano uma proposta poético-musical-literária, que preferimos chamar de uma nova *poiesis*, que se apresenta como fenômeno cultural da contemporaneidade, voltado para a necessidade de fortalecer o elo da contra hegemonia cultural existente na tradição literária brasileira, que, segundo Lúcia Helena (1983), apresenta-se como uma atitude estética parricida, como um verdadeiro *ethos* e de reação cultural desde os primórdios da colonização. Partido da ideia de biodiversidade cultural proposta pelo movimento *Manguebeat*, discutimos aqui o pensamento voltado para uma poética dos fluxos que pode ser percebida na configuração do projeto de Chico Science, já que o conceito de literatura, institucionalizado a partir da concepção canônica, já não mais atente aos anseios de um projeto artístico que abandona as formas tradicionais de arte e se projeta rumo à defesa da criação de uma arte híbrida e nômade. Observando a trajetória da modernidade e as transformações no campo da tecnologia, com suas intermináveis vicissitudes, observamos que a condição humana vem sendo alterada em toda a sua conjuntura artística e cultural e com isso alterando a ideia de identidade pura e imóvel. Tendo no projeto intercultural e intermidial do movimento *Manguebeat* um comportamento antropofágico, buscamos discutir como os fenômenos contemporâneos que envolvem o processo de globalização e novas técnicas podem modificar o conceito de poética tradicional, a partir de um projeto que dialoga com uma visão filosófica calcada na diferença, construindo, assim, uma proposta poética que pode ser definida como uma verdadeira “máquina de guerra”, no sentido deleuziano, dentro de um imaginário simbólico da arte, que ultrapassa fronteiras através de um pensamento que reconhece a mudança e o devir como fazendo parte de uma realidade absoluta e integral. Com isso, a instituição literária entra em crise, ao expandir a própria literatura para além de suas fronteiras rígidas, exigindo uma nova epistemologia e um estudo científico que substitua essa ciência dos objetos, da qual a literatura literária é tributária, por uma ciência dos fluxos, aquilo que Deleuze e Guattari chamam de “ciência hidráulica”, ou seja, uma ciência que possa explicar meu objeto de estudo enquanto objeto intersemiótico. Para executar o método de trabalho de elaboração da tese, partimos de alguns objetivos que perpassam os ensaios aqui reunidos, a saber: a) estudar o projeto de

Chico Science como proposta à criação de uma *Poesia popular de massa*, surgida nos anos de 1990, imbricada à Indústria Cultural, através de um processo intermidial e de fluxo, uma espécie de “*poesia hidráulica*”, que busca repensar a ideia de identidade na contemporaneidade; b) mostrar de que forma o movimento *Manguebeat* se insere numa retomada em novas bases do antropofagismo cultural, dando continuidade a um processo de *ethos* da cultura brasileira, ao incorporar a cultura do Outro, se valendo assim da utilização da técnica como forma de mediação, semiotizando a resistência das multidões, aqui representadas pelos “mangueboys”; e, por fim, c) observar a construção de uma proposta cultural que aponta para a necessidade de uma ciência hidráulica, já que a poesia de Chico Science encaixa-se na ideia de Nomadologia, ou seja, de uma ciência não tributária do objeto escrito, e sim, de uma ciência hidráulica, dos fluxos, para formalizar em definitivo aquilo que se pode chamar de uma diferença pura, no campo da filosofia.

Palavras-chave: Manguebeat, Poesia Popular de Massa, Técnica, Fluxos, Midiologia, Antropofagia.

ABSTRACT

Our investigative purpose present in this thesis work has come with a concern on focusing on popular mass called *Manguebeat* from Pernambuco seeking a poetic and musical proposal, which we prefer to call as a new *poiesis*, showing up as a cultural phenomenon of nowadays, turned to a need of strengthening the link of cultural counter hegemony existing in the Brazilian literary tradition, which, according to Lucia Helena (1983) comes as a parricidal static attitude, as a true *ethos*, and cultural reaction ever since the beginning of colonization. Coming from the idea of cultural biodiversity proposed by the *Manguebeat* movement, here we came to discuss a thought turned to flow poetry, which can be noted on the configuration of the project of Chico Science, as long as the literature concept, established from a canonic concept, no longer responds to the wishes of an artistic project that leaves the traditional ways of art and goes towards the defense of creation of a hybrid and nomad art. Observing modernity paths and changes in the technological fields and its innovations, we can realize that the human condition had been suffering several impacts, both on the arts and other fields involving identity culture, for instance, due to a technical act more frequent. This way, the actors of this process behave in a more vibrant and democrat way, bringing to the scenery new supports which point to the semiotic and inter-discursive studies, supported in a perspective of hybridization of poetic forms. As in the intercultural and inter-medial project of *Manguebeat* movement has anthropophagic behavior, we tried to discuss how contemporary phenomena which involve globalization process and new techniques can change the concept of traditional poetry, from a project that has a dialogue with a philosophical view bases on difference, thus building a poetic proposal which can be defined as a real “war machine” in a deleuzian sense, inside a symbolic thought of art, going through borders across a thinking that recognizes change and the becoming as part of an absolute integral reality. So, the literary institution has a crisis when it expands its own literature beyond its rigid borders, demanding a new epistemology and a scientific study to replace this science of objects, in which literature is tributary, for a flow science, something that Deleuze and Guattari call “hydrous science”, meaning, a science able to explain my study object as an inter-semiotic object. In order to fulfil the method of working to the thesis elaboration, we go from some aims which overcome the pieces of writing here incorporated to be seen: a) studying Chico Science’s project as a proposal to the creation of a *mass popular*

poetry, which came in the 1990's, through cultural industry, thru an intermediating process and of flow, a "*hydrous-like poetry*" which seeks to re-think the idea of contemporary identity; b) showing how the *Manguebeat* movement is inserted in a resumption on new basis of cultural anthropophagism, having a continuation to a process of *ethos* of Brazilian culture, when incorporating the culture of Others, thus, making use of technique as way to mediating, semiotic performing the crowd resistance, here represented by "mangueboys", and at last, c) observing the construction of a cultural proposal pointing to the need of a hydrous science, as long as Chico Science's poetry gets into the idea of nomadology, that's to say, a non-tributary science of the written object, but to a hydrous, flow science, in order to definitely formalize what we can call a pure difference, in the field of philosophy.

Key words: Manguebeat, Popular Mass Poetry, Technique, Flows. Medialogy, Anthropophagy

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	19
ESTRUTURA DA TESE	26
ENSAIOS DO “MANGUEBEAT”: UMA POÉTICA DE FLUXOS	30
ENSAIO 1: <i>MANGUEBEAT</i> , INDÚSTRIA CULTURAL E IDENTIDADE PÓS MODERNA: A BIODIVERSIDADE CULTURAL	31
Pós-modernidade, globalização e indústria cultural: um debate em questão	31
“Manguebeat” e a condição pós-moderna: biodiversidade, cultura e identidade	43
ENSAIO 2: <i>MANGUEBEAT</i> , TÉCNICA E CULTURA: A EMERGÊNCIA DE UMA POESIA POPULAR DE MASSA.	79
Ciência, técnica e cultura na contemporaneidade: redimensionando a imanência literária e o conceito de arte.	79
<i>A cena mangue</i> e a construção de uma <i>poesia popular de massa</i> na contemporaneidade.	101
ENSAIO 3: <i>MANGUEBEAT</i> , UMA POÉTICA NÔMADE: MIDIOLOGIA E A CONSTRUÇÃO ANTROPOFÁGICA DE FLUXOS INTERSEMIÓTICOS.	119
A nomadologia poética do mangue: os “mil platôs” sobrevoando os céus de Recife	119
Influências midiológicas no manguebeat: conexões, redes, máquinas, espaço, intermedialidade e antropofagia como construção de uma poesia hidráulica	161
EXCURSUS	198
CONCLUSÃO (TRATA-SE MESMO DE UMA CONCLUSÃO?)	205
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	209

INTRODUÇÃO

A contemporaneidade, sobretudo a partir de meados da década de 1980 do século passado, tem sido marcada por uma nova epistemologia - construída a partir de vários campos disciplinares, que buscam demarcar e definir a natureza dessa nova fase do capitalismo, no atual estágio de globalização, alcançando patamares antes inimagináveis, conferindo mudanças significativas e de fortes implicações econômicas, políticas e culturais para o mundo atual.

Nesse novo estágio por que passa a sociedade capitalista, assistimos a um período de intensos fluxos interculturais, de mobilidades, em que a fusão entre fronteiras acaba por modificar o conceito reducionista e implacavelmente inerte do que seja local e global, já que essas fronteiras foram diluídas, aproximando os espaços de conexões entre povos diferentes e, com isso, abrindo espaço para que novos atores sociais acabem por emergir e demarcar terreno através de forte representatividade cultural. Assim, a hibridização de culturas díspares destrói a noção de nação moderna e de sujeito centrado e autossuficiente. É o que podemos chamar de Estado pós-nacional e transcultural.

Este trabalho de tese, que será construído em forma de ensaios, nasceu com a preocupação de focalizar na *poesia popular de massa*¹ do *Manguebeat* pernambucano uma proposta poético-musical-literária que se apresenta como fenômeno cultural da contemporaneidade voltado para a necessidade de fortalecer o elo da contra hegemonia cultural existente na tradição literária brasileira, que, segundo Lúcia Helena (1983), apresenta-se como uma atitude estética parricida e de reação cultural desde os primórdios da colonização.

Observando o percurso da modernidade e as mudanças no campo da tecnologia com suas inovações, percebemos que a condição humana vem sofrendo fortes impactos, tanto no âmbito da arte como em outros setores que envolvem cultura e identidade, por exemplo. Com isso, os atores desse processo atuam de forma mais vibrante e democrática no âmbito dessa nova realidade denominada de capitalismo tardio, para citar Jameson (2004), pondo em cena novos suportes que apontam para os estudos intersemióticos e interdiscursivos amparados numa perspectiva de hibridização das formas poéticas.

Partindo desse pensamento e tendo no projeto intercultural do movimento *Manguebeat* o comportamento antropofágico que se

¹ Termo que irei desenvolver e defender ao longo da tese.

configura na trajetória cultural brasileira, buscamos discutir como os fenômenos contemporâneos que envolvem o processo de globalização e novas técnicas podem modificar o conceito de poética ou de *poiesis*, a partir de um projeto contra cultural e contra hegemônico, dentro de um imaginário simbólico da arte, que ultrapassa fronteiras através de uma atitude intercultural.

Tomando-se como ponto de partida as ideias dos teóricos da pós-modernidade que apontam para o fenômeno cultural contemporâneo, bem como estudos intersemióticos que levam à análise da relação entre a influência da cultura de massa e midiológica global e os elementos regionais e locais, propomos nessa tese um trabalho intercultural, em que as relações étnicas, sociais e políticas se apresentam como uma forma de reação crítica a essa Modernidade líquida apontada por Bauman (2001), que outros teóricos, como Terry Eagleton, por exemplo, denominam de Capitalismo avançado (2005).

Tais relações existentes no projeto cultural aqui estudado acabam por construir uma nova forma de poética que põe em xeque a visão imanente da literatura, ao abrir espaço para a construção de uma poética que se volta não apenas para a literatura literária², mas surge como uma nova maneira de lidar com o texto, através da fusão de vários elementos constitutivos do mundo semiótico que impera na atualidade, aquilo que Debray denomina de estudos midiológicos.

Com isso, a instituição literária entra em crise, ao expandir a própria literatura para além de suas fronteiras rígidas, e com isso criando outras semioses, ao exigir uma nova epistemologia e um estudo científico que substitua essa ciência dos objetos, da qual a literatura literária é tributária, por uma ciência dos fluxos, aquilo que Deleuze e Guattari, em *Mil Platôs* (v. 5) chamam de “ciência hidráulica”, ou seja, uma ciência que possa explicar nosso objeto de estudo enquanto objeto intersemiótico.

É a partir da análise dessa nova visão global que propomos, através do movimento *Manguebeat*, mostrar como se dá essa simbiose cultural, que, conforme veremos, se processa não de forma alienante, através de uma postura meramente provinciana, xenófoba e regionalizante, nem muito menos se encaminha para uma relação servil

² Usamos esse termo para caracterizar uma forma literária diferente da forma tradicional e imanente de utilização do termo apenas ligado ao texto escrito, à escrita que serve como objeto da ciência moderna. Nosso conceito de literatura abrange outros campos semióticos, como oralização/oralidade, conforme discutiremos ao longo dos ensaios propostos nesta tese.

e alienada de fazer apenas uma incorporação acrítica do discurso do outro, mas através da construção de formas culturais dialógicas com o processo de globalização, se portando à concepção antropofágica, respeitando o patrimônio cultural do outro e ao mesmo tempo criando uma forma de superação, ao investir na construção de um dialogismo entre o nacional e o estrangeiro, desaguando para uma intersemiose entre as formas eletrônicas que representam a cultura da pós-modernidade, e as formas locais, regionalizantes. Nesse sentido, o papel da técnica como potencialização da arte se torna fator primordial.

Outro elemento importante que faz parte de nossa tese é a construção dos capítulos em forma de ensaios. E por que?

A ideia de elaborar essa tese em forma de ensaios partiu da constatação de que essa forma de escrita e de pensamento atende ao projeto desenvolvido nos estudos de nosso objeto: o *Manguebeat*, como uma poética de fluxos. Por estar entre os despropósitos que apresentam uma maior liberdade de espírito, o ensaio não se preocupa em sistematizar, correndo e se formalizando sempre em fluxo, assim como pretendemos mostrar a construção poética do projeto mangue de Chico Science. Oscilando entre arte e ciência, o ensaio não cria esteticamente e muito menos atende ao método imposto pela ciência tradicional, por essa razão tem sido excluído do mundo acadêmico.

Por não seguir uma linha racionalista nem se apoiar na segurança que em geral nos é garantida por usarmos um método pré-determinado, uma rigidez metodológica, o ensaio não atende ao que se denomina original, pois é visto como obra particular do espírito que não se propõe explicar categorias universais. De acordo com Adorno, o ensaio não busca alcançar aquilo que é científico, ou, por outro lado, criar artisticamente algo, pois, seus esforços, ainda espelham a disponibilidade de quem, como uma criança, não tem vergonha de se entusiasmar com que os outros já fizeram” (2003, p. 16)

Por essa razão, optamos por construir nossa tese em capítulos-ensaios (se é que podemos chamar assim), já que temos a liberdade de discutir um objeto intermidial, intersemiótico e de fluxo, e, portanto, sem a necessidade de seguir à risca o que seja prescrito, contemplando assim a liberdade, a ponto de não terminarmos nossa discussão no momento em que a reflexão chega definitivamente ao final mas onde escolhemos um final possível, muito embora ainda tenhamos consciência que não chegou ao fim.

Nos propomos, portanto, a fomentar uma reflexão sobre o que denominamos ousadamente de *poesia popular de massa*, nomenclatura que por si só já traz a ideia de um novo objeto que não se contenta em

ser analisado à luz da ciência tradicional, aquela ciência dos objetos, já que se trata aqui de uma poesia de fluxos, “hidráulica” e “nômade” e que não atende ao modelo de estudos científicos tal qual foi preconizado pela ciência moderna. A “literatura literária”, tributária da ciência dos objetos tradicionais não abarcaria a dimensão de nossa proposta nesse nosso objeto de estudo.

De acordo com Adorno:

O ensaio [...] incorpora o impulso antissistemático em seu próprio modo de proceder, introduzindo sem cerimônias e “imediatamente, os conceitos, como eles se apresentam. Estes só se tornam mais preciosos por meio das relações que engendram entre si. Pois é mera superstição da ciência propedêutica pensar os conceitos como intrinsecamente indeterminados, como algo que precisa de definição para ser determinado. A ciência necessita da concepção do conceito como uma *tabula rasa* para consolidar a sua pretensão de autoridade, para mostrar-se como único poder capaz de sentar-se à mesa (2003, p. 28-29)

Nesse sentido, ao rejeitar todas as conclusões e deduções em prol de uma conexão, ou de conexões que transversalizam os elementos que servirão de base para o nosso estudo sobre o *Mangubeat*, a nossa tese, assim como o ensaio, se propõe pautar-se fora da lógica discursiva. Não que o ensaio seja desprovido de lógica; ele segue certos procedimentos lógicos, mas “na medida em que o conjunto de suas frases tem de ser composto coerentemente” (ADORNO, 2003, p. 43)

Como se sabe, a globalização, ou o terceiro estágio do capitalismo mundial, tem gerado uma colonização dos modelos culturais contemporâneos, e com isso levando a cultura a ser absorvida pela forma de mercado, e se impondo cada vez mais em torno de matizes europeias e estadunidenses. A mídia e a propaganda passam a ter uma enorme importância a partir desse referencial de cultura, gerando uma produção mercadológica, em que não se pode mais falar em nada que não esteja ligada a essa nova realidade. Com isso, cada vez mais o produto cultural vai aumentando seu caráter de mercadoria, e acentuando a discussão sobre a questão da imunidade que ele tem em relação às influências do capital na sociedade pós-moderna, como sugere Pellegrine. (1999, p.181). Esse estágio do capitalismo é marcado

pelo consumo da própria mercadoria como processo, encontrando-se nele velhos vestígios do passado, criando uma continuidade sistêmica do velho apenas com uma nova embalagem.

Surge, assim, a mercadoria da imagem, do simulacro, da tecnologia de massa, gerando a aparência enganosa do produto. Cultura totalmente centrada na mercantilização, representada nas grandes imagens de propagandas, que mostram a preferência pelo fetichismo da mercadoria (seguindo o pensamento de Marx), o deleite do produto. Conforme afirma Eagleton (2005, p. 48), a cultura e a vida social estão cada vez mais diminuindo suas fronteiras, só que agora transformadas na estética da mercadoria, do espetáculo da política e do consumismo, integrando finalmente essa cultura na produção de mercadoria em geral. Cria-se, portanto, um esmaecimento do afeto na cultura pós-moderna, fazendo com que a cultura de massa contraponha-se à alta cultura, gerando o discurso da morte do sujeito, da perda da individualidade e do fim da filosofia.

Por essa razão, a teoria da pós-modernidade chega a afirmar a impossibilidade de produção cultural criando assim, apenas a reprodução de velhas formas e modelos passados. Nesse sentido, se percebe que a concepção cultural passa a ser vista, não como uma resistência ao elitismo, mas uma aceitação desse processo, não suscitando a ambição de gerar novas trilhas para o mundo, deixando de lado a singularidade e a diferenciação. Para Bauman (1998, p.130), a arte de nossos dias é destituída de sentido inovador; de um poder arrebatador de voz que possa decidir o valor e a grandeza da criação artística. O poder das máquinas reprodutoras e copiadoras se impõe de forma mais aguda e deixa o artista fora do alcance e do controle de sua própria arte. Com isso, o pastiche acaba por se inserir nesse processo como uma das práticas da pós-modernidade. Assim, enveredando para uma pesquisa sobre o conceito e as práticas científicas, busca-se articular a tese de que a *poesia* exige um outro tipo de ciência, pois, na medida em que a teoria e a crítica literária são tributárias do conceito de ciência moderna, a marginalidade da poesia nos estudos literários exige uma outra ciência.

Por outro lado, percebe-se cada vez mais no mundo pós-moderno, que a fronteira entre a “alta” e “baixa” cultura começa a ser corroída, uma vez que, através do cinema, grandes obras primas agradam praticamente a todos, tornando assim a “alta” cultura hoje um elemento de comercialização. Segundo Eagleton (2005, p. 81) a alta cultura hoje tenta imprimir a defesa de uma certa “civildade” contra aquilo que se pode chamar de “barbarismo”; no entanto, essas novas

formas de “barbarismos”, contraditoriamente, também são vistas como culturas particulares, criando-se uma certa polaridade, em que Cultura e cultura assumem uma nova forma.

Diante disso, na América Latina, a existência de uma cultura de resistência acaba por se processar, apresentando-se como uma reação antropofágica ao paternalismo imposto, deglutindo as influências ideológicas e políticas europeias, criando assim um misto de carnavalização nacional agregado a elementos impostos pela hegemonia cultural, dessacralizando a pureza do poder, destronando uma determinada forma implantada pela Metrópole ou pela Europa como um todo e ao mesmo tempo utilizando dessa mesma norma padronizada e dominante para construir o seu próprio discurso. É aquilo que Lúcia Helena chama de *parricídio* (1983, p.25), ou seja, a quebra das influências paternalistas impostos pelo colonizador no período colonial, através de um riso antropofágico que gera uma destronização desse sujeito. Segundo a autora:

A cultura brasileira, dominada desde o descobrimento pela figura da lei “paterna” do colonizador, vai encontrar em Gregório de Matos o seu primeiro “parricida”, e em sua sátira, o seu primeiro cerimonial simbólico. Com a poesia de Gregório de Matos, a palavra poética busca não ser mais um estatuto de oficialização do discurso do poder. (...) Como sátira do poder, o texto de Gregório exerce, simbolicamente, a função de devoração do texto do “pai”. Através de um texto crítico, e estreitamente vinculado á realidade brasileira, o discurso literário de Gregório procede à devoração da palavra que representava, a nível estético, o estatuto de poder do colonizador. (HELENA, 2003, p. 24)

Importante também atentar para a utilização do método que nos serviu de apoio na construção dessa tese. O método adotado parte do princípio de que a ação semiótica configurada pelo *Manguebeat* implica relações no mínimo triádicas, que são universais de toda geração de sentido: *o componente material, os modos de circulação e os horizontes de consumo*. Algo parecido com aquilo que o enfoque sociológico de **Manuel Castells** chamou *produção, poder e experiência* (1999, p. 35); o método marxista de **Fredric Jameson** (1991, p. 92), o *material, o social e o estético*, e **Walter Benjamin**, denomina de *técnica, expansão*

e *estrutura de recepção* (1991, p. 185). Partindo destas bases não binárias, a tese percorrerá três vetores básicos que configuram os seguintes enfoques, a saber: 1)- a dimensão material do objeto de estudo, que são *letras* dos discos ligados ao projeto *Mangue*, observando a relação entre a intersemiose da poesia da voz, dos fluxos entre performance, corpo e gestos e entre as diversas formas de produção cultural e as formas de música eletrônica, formando assim uma pluralidade de vozes, a partir de matérias heterogêneos; 2)- o circuito configurado pelas redes poético-musicais e pelo mercado fonográfico, agentes de circulação, diálogos com outras semioses literárias e.t.c.; 3)- a lógica de consumo do objeto (hábitos de recepção acionados, alcance social, público alvo, nível de interatividade etc).

Acontece hoje e acontecia no sertão
Quando um bando de macaco perseguia Lampião
E o que ele falava outros hoje ainda falam
"Eu carrego comigo: coragem, dinheiro e bala"
Em cada morro uma história diferente
Que a polícia mata gente inocente.

CHICO SCIENCE

ESTRUTURA DA TESE

A estrutura escolhida para desenvolvimento da tese ordena-se em forma de ensaios que irão discutir a poética do *Manguebeat* a partir de três focos.

No primeiro ensaio, intitulado ***Manguebeat, Indústria Cultural e identidade pós moderna: a biodiversidade cultural***, abordaremos a relação entre o movimento mangue e a Indústria cultural e de como a proposta poética e musical de Chico Science, dentro dessa condição pós-moderna, discute uma noção de biodiversidade cultural e identidade na pós-modernidade.

Neste cenário pós-moderno, os valores simbólicos da sociedade são afetados por um processo de mercantilização, fazendo com que cada vez mais se alastre a ideia da cultura como mercadoria, servindo de troca, se tornando negócio descartável. Essa espetacularização da arte e da cultura, que tende a ser renovada a cada passo, esse agorismo da cultura de massa, aquilo que Bauman define como “cultura apressada” (2008, p. 45), tudo isso entra nesse cadinho da moda contemporânea, que torna tudo fetiche e emoção desmedida de uma individualidade aguçada pelo desejo. Assim, diante de toda essa visão mecanicista do tempo e das coisas, pode-se dizer que o consumismo líquido é notável, mais do que qualquer outra coisa, pela (até agora singular) *renegociação do significado do tempo*” (BAUMAN, 2008, p. 45).

Nesse sentido, o impacto global trazido por toda essa transformação por que passa a sociedade atual altera de maneira radical a forma da vida social cotidiana, fazendo com que as modificações na noção de auto identidade e o processo de globalização passem a formar a dialética do local e do global como condição fundante da alta modernidade.

No segundo ensaio, intitulado ***Manguebeat, técnica e cultura: a emergência de uma poesia popular de massa***, fomentaremos uma discussão sobre um novo conceito de *poiesis* defendido para a caracterização do projeto de Chico Science, e a proposta intercultural e de formação de identidade característico do processo de globalização.

Por intermédio da utilização da técnica, o ser humano vem modificando a natureza, fazendo com que certos procedimentos técnicos tenham uma relação de mediação com o desenvolvimento da cultura. Assim, ao valer-se de certos recursos técnicos, a arte, bem como outras formas de manifestações culturais, encontra a materialidade da vida, ampliando suas relações com a sociedade.

Embora seja um debate que se processa ao longo dos tempos, a relação entre a ciência e a técnica vem dominando cada vez mais o pensamento filosófico, político e científico na contemporaneidade. Mas, em tempos de globalização acelerada, a cultura entra em cena, emergindo como ponto importante nesse processo técnico e científico, sendo agora mais do que nunca uma questão que envolve também a ética. De acordo com Heidegger, quando nos referimos à técnica, devemos questionar o que ela é, seja enquanto um meio para um fim ou como uma forma de fazer do homem, duas razões correlacionadas, já que buscar estabelecer meios e fins faz parte das ações e projetos humanos. (HEIDEGGER, SCIENTIAE STUDIA, 2007). É nessa relação com o homem que vamos discutir, nesse segundo ensaio, a técnica e a arte na contemporaneidade e em que sentido isso vem influenciando no comportamento da sociedade. Com isso, novas formas e padrões de produção irrompem, modificando as próprias condições da humanidade

Por essa razão, pensamos ser a proposta contra cultural do *Manguebeat* definida como uma “poesia popular de massa” ligada à indústria cultural, sem, no entanto, apresentar-se de forma servil e subserviente ao modelo instalado pela mídia global, e sim, uma forma de ressemantizar o conceito de identidade na sociedade pós-moderna. Nesse sentido, o projeto de Chico Science responde de forma paritária, ao meramente mercadológico que se acerca da arte indo na contra mão desse mercado, trazendo à tona uma visão *trans-histórica* que cria fluxos que se fundem a novas disposições pessoais, alterando radicalmente a vida social cotidiana. O povo passa a ser representado e, ao fundir-se com a massa, entra em cena partilhando uma nova sensibilidade estética e política.

No terceiro e último ensaio, intitulado ***Manguebeat, uma poética nômade: midiologia e a construção antropofágica de fluxos intersemióticos***, a discussão parte dos estudos de Deleuze e Guattari, em Mil Platôs, V. 5, em que buscamos articular a tese de que a poesia do *Manguebeat* exige um outro tipo de ciência, pois, na medida em que a teoria e a crítica literária são tributárias do conceito de ciência moderna, a marginalidade da poesia nos estudos literários exige uma outra ciência. Assim, partimos da ideia de nomadologia e de rizoma, do Deleuze e do Guattari, quando tratam de se substituir uma ciência dos objetos por uma ciência hidráulica, dos fluxos. A poesia, ou *poiesis* presente no projeto de Chico Science, por ser “hidráulica”, intersemiótica e de fluxo, não consegue ser apreendida pela ciência tal qual se formou no ocidente, mas por uma ciência necessariamente

diferente da ciência da literatura, pois esta é tributária do "objeto" escrito. Nesse sentido, todos os procedimentos midiológicos e antropofágicos que se processam como forma de dispositivo, aquilo que Debray (1995) denomina de "*médium*", acabam por atender a essa demanda intersemiótica, elementos de estudo da ciência hidráulica. Como objeto dinâmico, cinético e intermidial, a poética do *Manguebeat* atua como espaço de disseminação, através do uso do figurino, da fotografia, da performance e do enquadramento. A poesia de Chico Science como poesia do mangue, se insere muito bem na proposta dos fluxos, dos rizomas.

Ao final dos ensaios, optamos em construir um pequeno texto, que aqui denominamos de "Excursus"³ e que poderia ser, a nosso ver, uma outra análise sobre o *Manguebeat*, mas que, ainda se torna, para nós, um estudo incipiente e que demandaria de um pouco mais de tempo para que pudéssemos discutir com mais propriedade e segurança.

³ Aquilo que está dentro de um texto, de um discurso, mas que se afasta, temporariamente de seu tema principal.

Eu acho que essa tensão cultural é sofrida no Brasil inteiro. É uma questão de trabalhar os ritmos regionais. De você ter o que fazer e ter elementos para trabalhar. Não só no Nordeste como no resto do Brasil.

CHICO SCIENCE

ENSAIOS DO “*MANGUEBEAT*”: UMA POÉTICA DE FLUXOS

ENSAIO 1: *MANGUEBEAT*, INDÚSTRIA CULTURAL E IDENTIDADE PÓS MODERNA: A BIODIVERSIDADE CULTURAL

Pós-Modernidade, globalização e Indústria Cultural: um debate em questão

Pós-Modernismo. Um termo escorregadio, responsável por grandes debates no mundo atual. Quando falamos em pós-modernidade, capitalismo tardio, modernidade líquida, enfim, quando buscamos uma explicação para entender o processo cultural, econômico, político e artístico, por que passa o mundo em termos acelerados de globalização, caímos sempre numa discussão que leva em conta também a questão da identidade cultural e da poesia (que aqui denominaremos de poesia popular de massa⁴) nos tempos atuais.

Fala-se também de um fim da modernidade, de sua crise e da entrada de novos valores que buscam ignorá-la e rejeitá-la, abrindo espaço para a inserção de uma nova leitura epistemológica da cultura e da arte. É o novo estágio do capitalismo que se acende na contemporaneidade e se relaciona a um processo de mercantilização da mercadoria que, se por um lado, pode ser vista como um mal (como assim pensam os marxistas), por outro, não passa de um bem, na concepção, sobretudo, dos neoliberais. Não importa qual seja a opinião mais sensata, o que temos é um fato. O cenário global que estamos vivenciando nos traz uma ideia de que nos encontramos diante de um fenômeno ubíquo, abrangente, pluralista e, por isso, de indeterminações e impasses.

São as operações do capitalismo transnacional e as formas culturais que vão nas suas águas que fazem com que o mundo perca, cada vez mais, a sua identidade (EAGLETON, 1998, p. 20). A ideia de um sujeito humano unificado, bem como a fé no conhecimento que sempre tomamos como certo já não nos parece ser o modelo de

⁴ É um termo que cunhamos para caracterizar um novo tipo de produção cultural massiva que não se restringe ao puro mercadológico, ou muito menos ao essencialismo popular. Na verdade, trata-se de um tipo de poesia que problematiza tanto o termo “popular” quanto o termo “massa”. Aprofundaremos a discussão sobre esse termo ao longo do ensaio.

pensamento no mundo atual. Fala-se também da crise da epistemologia, com a emersão dessa nova sociedade do espetáculo.

Neste cenário, os valores simbólicos da sociedade são afetados por esse processo de mercantilização, fazendo com que cada vez mais se alastre a ideia da cultura como mercadoria, servindo de troca, se tornando negócio descartável. Essa espetacularização da arte e da cultura, que tende a ser renovada a cada passo, esse agorismo da cultura de massa, aquilo que Bauman define como “cultura apressada” (2008, p. 45), tudo isso entra nesse cadinho da moda contemporânea, que torna tudo fetiche e emoção desmedida de uma individualidade aguçada pelo desejo. Assim, diante de toda essa visão mecanicista do tempo e das coisas, podemos perceber que o consumismo líquido é notável, mais do que qualquer outra coisa, pela (até agora singular) *renegociação do significado do tempo*” (BAUMAN, 2008, p. 45).

Mas será que tudo isso é ruim? Será que tudo se pode definir por esse prisma, o da comiseração da arte, do homem e da vida? Essa comodificação do consumidor deve de fato ser vista como apenas uma forma de reduzir o homem a um títere do mercado? Essa é, para nós, a questão crucial, aquilo que de fato deve ser pensado e analisado com sensatez e contenção, visto que nos abre um caminho diferente e um olhar menos reducionista e preconceituoso desse novo estágio do capitalismo. Que há uma mudança, disso não temos nenhuma dúvida, mas o que está em jogo agora é outra discussão. A multiplicação dos produtos ditos artísticos, poéticos que eleva todos os setores da cultura à condição de mercadoria, a música, o cinema, o teatro, a poesia, enfim, todos esses bens simbólicos, ao sofrer esse processo de transformação, respondem, por outro lado, de forma imediata e, na contra mão de toda essa engrenagem mercadológica, apontam para um novo uso, galgado agora nas relações interpessoais e uma nova noção de cultura, que encontra seu lugar em um espaço de tensões. Por essa razão, pensamos a cultura hoje como aquela que se processa e se formaliza na experiência vivida, onde suas relações se ligam a questões estéticas e mercadológicas. Esse é o novo desafio para a Sociologia da Cultura e para os teóricos reducionistas da literatura literária⁵, já que temos que repensar o que se produz em tempos de mídia acelerada, sobretudo

⁵ Esse termo define o que chamamos de literatura da escrita, aquela que se liga à instituição literária enquanto discurso constituinte de um cânone estabelecido. Nosso propósito é discutir uma outra forma de literatura, aquela que não se submete à ciência dos objetos estáticos, e sim, dinâmicos, de fluxos, de completa semiose.

quando levamos em conta as transformações estruturais que se formaram no coração da expressão poética. O ser e o tempo da poesia (seguindo a esteira de Bosi) se redimensionam e quem se preocupa com essas questões se encontra agora diante de um novo desafio a ser enfrentado. Essa ideia pós-moderna de que se pode atribuir a tudo um caráter de arte e de que se pode dizer o que se quiser sobre ela deve ser pensada e avaliada por outros olhos.

Assim sendo, pensamos o papel da arte hoje diferente daquele que sempre conhecemos, pois ela já não mais apresenta a pretensão de nos levar a uma apreciação de seu deleite, nem muito menos a se amparar na mera imanência, mas sim, de nos transportar para o campo intercultural, híbrido e de fluxos interdiscursivos. Talvez essa seria a melhor maneira de explicar a agonia e o caos da incerteza e dos mecanismos de desencaixe que atuam no redimensionamento do tempo e do espaço que se deslocam de seus lugares próprios no mundo contemporâneo. Iremos ampliar essa discussão a partir da análise de nosso objeto de estudo, o movimento poético musical, surgido no Recife nos anos de 1990, denominado *Manguebeat*.

Outra problemática que se encontra imbricada nessa reflexão sobre a pós-modernidade é a questão da identidade, que, ao penetrar no âmbito dessa discussão, traz à tona uma visão *trans-histórica* que justifica esses fluxos, já que as influências globalizantes dessa modernidade tardia se fundem a novas disposições pessoais, alterando radicalmente a vida social cotidiana, ao criar uma nova concepção do que seja identidade. As influências globalizantes passam a atuar de forma decisiva nas disposições pessoais, fazendo com que a estrutura dessa modernidade tardia interaja com o eu. A ordem criada pela modernidade é substituída por uma “ordem pós-tradicional”, que leva o conhecimento a ser encarado sempre como possibilidade, hipótese e nunca como algo fechado, reduzido a verdades.

São mecanismos de desencaixes, segundo Giddens (2002, p, 10), que reorganizam o tempo e o espaço levando a um deslocamento e relocação de lugares próprios, específicos que se situam em grandes distâncias. Nesse sentido, a criação artística na contemporaneidade deve ser compreendida não mais a partir de pressupostos estéticos de genialidade, mas como sendo parte de um sistema. Essa visão essencialista de identidade e da arte, centrada no autor, na fenomenologia de sua crença, não mais se caracteriza como critério maior de avaliação. A estética assume agora novas dimensões, que não estão interligadas umbilicalmente apenas à busca do Ideal, do “Belo” clássico. A estética deve ser vista como a busca do ideal supremo da

vida humana, num sentido muito mais amplo do que simplesmente uma teoria do belo.

Os fluxos da pós-modernidade, dessa sociedade rechaçada pelo impacto da imagem, do movimento, do som e do brilho, apontam para uma ressemantização do estético, nos levando a admirar as coisas por si só, sem que haja nenhuma ligação com quaisquer razões ulterior. Segundo Santaella:

Somos participantes da criação do universo [...] quer dizer, somos responsáveis pelo alargamento daquilo que Peirce chamou de razoabilidade concreta a qual não apresenta nenhuma analogia com o racionalismo ou com a racionalidade instrumental e estratégica, pois razoabilidade não é simples conformidade com algumas fórmulas lógicas pré-determinadas, mas um *know-how* compreensivo da vida que inclui elementos criativos, intuitivos, éticos, valorativos, os quais são capazes de grande variedade, aperfeiçoamento, de um lado, mas também perversões, de outro. (2005, p. 38)

Essa análise que nos propomos a fazer dos fenômenos culturais e artísticos da pós-modernidade, a partir do projeto contra cultural de Chico Science, se baseia na ideia de que o artista hoje, como cidadão do mundo, se transformou em um cosmopolita constante, inserindo-se na onda caleidoscópica dos fluxos, atuando de forma a apreender o “saber-saber” que o inclui como um ator de uma cultura em trânsito. Essa interiorização daquilo que lhe é exterior leva o artista contemporâneo a buscar as margens, numa espécie de “Cosmopolitismo do Pobre” (para citar Silviano Santiago), numa conexão entre a civilização tecnológica, informatizada, porém, marginalizada pelo processo canônico da arte, e a cultura dita letrada.

A descoberta da alteridade é a de uma relação que nos permite deixar de identificar nossa pequena província de humanidade com a humanidade, e correlativamente deixar de rejeitar o presumido “selvagem” fora de nós mesmos. Confrontados à multiplicidade, a *priori* enigmática, das culturas, somos aos poucos levados a romper com a abordagem comum que opera sempre a naturalização do social (como se nossos

comportamentos estivessem inscritos em nós desde o nascimento, e não fossem adquiridos no contato com a cultura na qual nascemos). A romper igualmente com o humanismo clássico que também consiste na identificação do sujeito com ele mesmo, e da cultura com a nossa cultura. De fato, a filosofia clássica (antológica com São Tomás, reflexiva com Descartes, criticista com Kant, histórica com Hegel), mesmo sendo filosofia social, bem como as grandes religiões, nunca se deram como objetivo o de pensar a diferença (e muito menos, de pensá-la cientificamente), e sim o de reduzi-la, frequentemente inclusive de uma forma igualitária e com as melhores intenções do mundo. (LAPLANTINE 2006)

Nesse sentido, acreditamos estar diante de uma nova política de escrita e de arte, ou seja, estamos diante de uma nova *poiesis*, original e audaciosa, que atua de forma mais democrática e sem submissão a hierarquias, tornando-se aberta ao diálogo, a uma forma de interlocução com variados discursos, que inclui o massivo, o popular, o erudito, numa completa simbiose. A arte como uma construção social, como um discurso que se configura na era da reprodutibilidade técnica (seguindo pensamento de Benjamin). Nas palavras do crítico:

Nas situações a que chamo de modernidade “alta” ou “tardia” – nosso mundo de hoje -, o eu, como os contextos institucionais mais amplos em que existe, tem que ser construído reflexivamente. Mas essa tarefa deve ser realizada em meio a uma enigmática diversidade de opções e possibilidades (GIDDENS, 2002, P. 10-11)

A questão do conceito de modernidade, tanto em seu desenvolvimento passado quanto em suas formas institucionais do presente (o que aqui estamos chamamos de pós-modernidade) emerge, nessa nova etapa do capitalismo, como um problema que deve ser debatido no plano sociológico. O impacto global trazido por toda essa transformação por que passa a sociedade atual altera de maneira radical a forma da vida social cotidiana, fazendo com que as modificações na auto identidade e o processo de globalização passem a formar a dialética do local e do global como condição fundante da alta modernidade.

Acreditamos que é preciso pensar numa lógica de rede e no trabalho do artista como um processo. Esse conceito da arte como uma magia que abre as portas do paraíso vem cada vez mais se esvaindo, muito embora ainda podemos perceber certa nostalgia em torno dele.

O movimento contra cultural denominado *Manguebeat* traz uma discussão acerca dessa problemática pós-moderna e de sua relação direta com a globalização no âmbito da arte e do diálogo com a indústria cultural, ao fundir a um só tempo o *massivo*, o *popular*, o *midiático*, o *folclórico* e, com isso, questionando de forma contra hegemônica o poder mercadológico do capitalismo selvagem que impõe à arte uma subserviência e uma quebra de sua aura, ao redefinir o local e o global em termos de paridade. Dessa maneira, a criação de uma atitude antropofágica no âmbito da cultura, por parte do projeto de Chico Science, aponta para uma reação ao mercado globalizante e detentor do poder e de imposição sobre as identidades, a partir da criação de um sincretismo, quando reconhece sua força política e cultural ao incorporar e reelaborar a cultura moderna global, que tende a homogeneizar tudo que se refere à arte, sem usar de uma postura meramente de combate e muito menos de submissão total ao poder midiático dessa indústria cultural. Na verdade, trata-se, acima de tudo de uma construção polifônica que traduz e indica as vias da tradução configurada entre as tradições poéticas, sonoras e rítmicas globais, agregados ao ritmo pernambucano. Conforme apresenta Vargas:

Além do *soul music*, uma derivação sua mais dançante, o *funk*, foi importante para a definição que Chico Science buscava do groove perfeito para suas canções com a Nação Zumbi. O *funk* e o *soul* são as formas básicas que a música negra norte-americana assumiu a partir dos anos 1960. Enquadrados em compassos quaternário, têm uma batida pulsante e, normalmente, o ritmo é dinamizado por síncope feitas pelo baixo. Na bateria, a métrica é regular, porém com leves alterações sentidas por toques de bumbo em contratempo ou síncope (2007, p. 128)

Além do mais, a influência do *rap* se faz presente nas canções e nos ritmos criados pelo movimento *Manguebeat*, através das performances vocais e corporais, que expressam a cultura oprimida, bem característico desse estilo musical que se alastrou de forma dominante tanto em países ricos quanto pobres. Ao utilizar-se do *rap*, Chico

Science o adapta de forma criativa às peculiaridades locais, tanto no que se refere às falas regionais, quanto ao estilo dançante da pernambucanidade muito visível em seus movimentos, como é o caso do maracatu. Assim como o *rap*, o *break* e todas as formas de manifestação do *hip hop* servem de apoio à performance do movimento mangue. Para Diógenes (1998), através do break, os jovens negros norte-americanos contestavam a situação dos jovens soldados que foram combater no Vietnã e voltavam mutilados da guerra. A partir do final dos anos 1980 é que o *hip hop* chega ao Brasil, em especial o ritmo musical *rap*, que se torna para os jovens da periferia urbanas um meio fecundo para mobilizações e conscientização.

A maneira, portanto, de se “globalizar”, aparece nesse projeto musical de CSNZ⁶ não sob o domínio de grandes empresas fonográficas e de comunicação, mas como uma estratégia político-cultural de colocar em cena atores sociais marginalizados (aqueles que vivem no caos e na lama), minorias raciais, desempregados, operários e toda e qualquer forma de apartação e segregação. Vargas, fazendo referências ao movimento, afirma:

Sendo formas elaboradas por vários matizes de exclusão social, a violência torna-se um ingrediente importante, já que está não apenas na aparência imediata das letras, mas também nas formas de vestimenta, no gestual e, sobretudo, quando se põe em prática o que o sociólogo Micael Herschmann chama de “estética da versão”: série de apropriações simbólicas de artefatos, fórmulas musicais e toda gama de modos oriundos de agentes sociais dominantes (...) e principalmente pelo *sampler* que, ao gravar sequências musicais, “rouba” trechos de canções e possibilita variadas colagens musicais (2005, p. 133).

Por essa razão, é que pensamos ser essa “estética da versão” do movimento mangue uma forma de ação contra o capitalismo, ao utilizar a estilização da imagem global como um passo para contra-atacar o processo de homogeneização que se quer impor através da indústria cultural. Assim como propõe as formas de expressão do movimento *hip*

⁶ Sigla utilizada para caracterizar a banda. Significa Chico Science e Nação Zumbi.

hop, no projeto de Chico Science, a hibridização cultural passa a funcionar como símbolo de resistência contra a exclusão e a dominação, mas atuando a partir da utilização de elementos simbólicos apropriados do “Outro”, criando uma montagem de culturas, da mesma forma que fizeram os negros escravos em variadas situações de sua história quando aqui estiveram e em toda a América.

E é exatamente na contra mão do capitalismo, sem sair dele, que o movimento de Chico Science acaba por criar uma mixórdia musical que hibridiza ritmos diversos, alcançando assim uma síntese musical de grande qualidade. No disco “Da lama ao caos”, há uma mistura de ritmos locais, como é o caso do maracatu, da ciranda ou mesmo do coco com o samba, ritmos do hip o hop e do rock que se imbricam com o samba, numa completa alquimia musical.

Do mesmo modo, as letras da banda Nação Zumbi, também pertencente ao movimento mangue, buscam equacionar o local e o global, quando apontam para a temática da cidade degenerada com suas especificidades típicas de uma urbe subdesenvolvida, de uma nação subdesenvolvida, com suas gírias recifenses, acompanhadas de elementos universais como a tecnologia e as imagens metropolitanas. Em muitas das canções dessa banda, o tema se volta para o esgotamento populacional de Recife, com seu inchaço humano, a sujeira da cidade, numa espécie de canto das ruas de uma cidade em profundo caos urbano. Exemplo disso, é a canção “A Cidade” (Chico Science & Nação Zumbi, 1994):

A cidade não pára, a cidade só cresce
O de cima sobe e o de baixo desce
Eu vou fazer uma embolada, um samba, um
maracatu [...]
Para gente sair da lama e enfrentar os urubu
Num dia de sol Recife acordou
Com a mesma fedentina do dia anterior.

É nesse constante diálogo entre as dualidades tradição/modernidade, centro/periferia, nacionalismo/cosmopolitismo que as canções do movimento *Manguebeat* vão se construindo.

É esse espetáculo, muito bem montado pela indústria cultural que recebe agora, através de propostas revolucionárias do movimento mangue, novos atores que, mesmo participando dessa ideologia consumista e mercadológica, recriam a arte de forma diferente. Nesse sentido, somos obrigados a não concordar com o discurso que aponta

para uma despolitização da arte em tempos de fruição, ainda que concordemos que haja uma saturação da arena política mais tradicional ao investir consideravelmente na espetacularização midiática da cultura de massa. No caso do *Mangubeat*, o espetáculo contemporâneo quer se fazer como algo novo que urge por uma nova forma de política midiática, já que mobiliza e conscientiza o público em defesa das ideias dos atores sociais. O que se torna importante nessa atitude presente nas ações do movimento é a construção de uma visão crítica que marca a entrada de diferentes maneiras de reivindicações de diversos grupos sociais, que desta vez não seguem mais o modelo de normatização mercadológica, ao contrário, buscam inserir a multidão. Nas palavras de Freire.

É preciso reconhecer que o espetáculo hoje, como advertem Hardt e Negri, pode estar a serviço do “biopoder globalizado imperial”, promovendo experiências não só de fruição e escapismo, mas também reiterando e legitimando ideias, ações, valores e códigos sociais. Entretanto, esses autores ressaltam também que o espetáculo pode também ser agenciado pela minoria e usado como estratégia para se alcançar mobilização social e realizar “resistências”, agendando e mobilizando diferentes públicos em torno de um conjunto de questões lançadas na cena midiática (FREIRE, 2005, p. 2).

Se por um lado a cultura popular tende a ser estigmatizada em tempos de mídia e globalização, por outro, as minorias periféricas vêm conseguindo firmar-se como agentes ativos dentro dessa aldeia global, e assim, construindo cidadania. Essa busca de cidadania é bem visível na letra da canção “Da lama ao caos”, de Chico Science e Nação Zumbi.

Posso sair daqui para me organizar/Posso sair daqui para desorganizar/Posso sair daqui/para me organizar/Posso sair daqui para desorganizar//Da lama ao caos, do caos à lama/Um homem roubado nunca se engana/Da lama ao caos, do caos à lama/Um homem roubado nunca se engana (SCIENCE, 1994).

A simbiose dialógica que faz o movimento *Manguebeat* com as culturas de rebeldia e contestação demonstra a emergência de uma cultura de resistência que aponta como saída para a aporia do sistema implantado pelo mercado cultural. Por outro lado, vamos perceber também que a poesia volta a ser condição da fala, colocando a obra em um universo sócio histórico quando explora a amplitude do discurso, acercando-se de elementos vários: o cenário, o figurino, a coreografia, a guitarra elétrica, o batoque, a poesia.

Tudo isso é o resultado de uma cultura de resistência que se alastra pelo mundo globalizado, como forma de incluir novos atores sociais, que expressam a vontade de jovens empobrecidos e de suas variadas formas de vida em seus “lugares sociais”, sobretudo os centros periféricos das grandes cidades. Essas narrativas de vida que se apresentam nas variadas formas de manifestações culturais de jovens marginalizados semiotizam um Brasil cheio de diversidades e desigualdades. São tensões que cortam as periferias urbanas e que se alimentam de ódio, violência, mas também de solidariedade e muita criação poética. Pensamos, assim, que essas poéticas urbanas, em que se insere o movimento mangue, atestam um *locus* bem estruturado em que trafega um viver cotidiano da era do “pós”, consciente dos problemas, cada vez mais crescentes, das realidades locais.

Essas novas visões que apresentam as variadas manifestações contestatórias de cultura trazem discussões diferentes sobre alteridade e seus modos de representação, e, além do mais, abrem espaço para que se reflita sobre os rumos da arte, da literatura e da cultura que apontam para um novo discurso. São formas poéticas híbridas que caminham de maneira oblíqua à literatura tradicional, e que por essa razão exigem outros olhares analíticos.

Além do mais, há outra forma de expansão dessas vanguardas culturais pós-modernas para além da música, ou seja, para outras semioses e suportes midiáticos, como por exemplo, o cinema e o videoclipe. Além do movimento mangue, filmes como *O Invasor*, inspirado no livro de Marçal Aquino, demonstram que essas formas de culturas de resistências ou culturas alternativas se imbricam a vários setores da arte, desde a literatura, passando pelo mercado fonográfico e alcançando as telas. De *O rap do pequeno príncipe contra as almas sebasas*, que mergulha fundo na realidade das periferias de uma das mais violentas cidades do Brasil – Recife – mas o que é mostrado poderia muito bem se aplicar a qualquer megalópole brasileira, a *Orfeu*, de Cacá Diegues, passando pela MTV; da postura contestatória da voz e do movimento de grupos como *Os Racionais*, *Sistema Negro* e

Sabotage, à teledramaturgia de *As filhas da mãe*, novela da Rede Globo, escrita por Sílvio de Abreu, e recentemente a novela *Salve Jorge*, que colocou em cena a realidade de mulheres vítimas do mercado sexual, enfim, na inserção e confluência com a mídia, esses atores marginalizados vão ocupando seu espaço e buscando uma democracia efetiva, ao se acercarem de um discurso marginal e se afirmando na cena cultural de uma forma ou de outra. Na novela *Avenida Brasil*, outra novela da Globo em horário nobre, uma das canções que marcava cenas periféricas em um bairro fictício da zona norte do Rio de Janeiro era o funk carioca *Pra me provocar*, do MC Koringa.

Esse Brasil fragmentário e plural passa a ser notado e representado, através dessa cultura da periferia, traduzida especialmente na música, no cinema e até mesmo na moda. Com isso, abre-se espaço para um discurso de rebeldia e potência, recurso fundamental para o processo de sedução e mobilização das camadas juvenis, seja da periferia ou não. É o encontro de “manos” e “bacanas” que se imbricam e passam a trilhar a mesma rota, a cheirar do “mesmo pó”, a dividir o mesmo espaço. É assim com a postura rapper, os gorros afincados na cabeça como sinal de protesto e insatisfação, a agressividade juvenil e o discurso comunitário, tudo invade e é invadido pela mídia, mas que emerge de uma espécie de ira social que reivindica e busca mudanças sociais. Em outras palavras, trata-se de novas configurações da cultura no cenário da globalização, dando lugar a uma virada cosmopolita da pobreza como uma nova forma de afirmação cultural dentro do sistema de exclusão. São jovens na busca de uma dimensão simbólica como estratégia de representação de si e da sociedade, valendo-se da performance como instrumento de linguagem. Nas palavras de Weller, em seu livro *Minha voz é tudo o que tenho* (2011):

É possível constatar este fenômeno nas ruas, nas escolas ou nos espaços de agregação juvenil, onde os jovens se reúnem em torno de diferentes expressões culturais, como a música, a dança, o teatro, dentre outras, e tonam visíveis, através do corpo, das roupas e de comportamentos próprios, as diferentes formas de se expressar e de se colocar diante do mundo (2011, p. 71).

É a partir dessa diversidade cultural, característica do mundo globalizado, que a contestação aparece como criação de um espaço alternativo e de forte privilégio para marcação de práticas,

representações e símbolos ritualísticos, como estratégia para a criação de novas identidades juvenis, surgidas de experiências que se operam em sentido prático de ações realizadas em contextos específicos de atuação.

É nessa ampliação de sua visibilidade diante do mundo globalizado, que as culturas juvenis criam uma complexa rede de articulações entre o local e o global, como resultado de um mundo cada vez mais interconectado, mormente se levarmos em conta a maneira de compreender os sentidos dessas formas de manifestações culturais, quando atuam em contextos de segregação socioespaciais e de ampla e constante discriminação ético-racial.

A estratégia utilizada pelo movimento de Chico Science para se fazer presente na mídia foi diferente de tudo que se pode imaginar em termos de apropriação pelo mercado cultural. A relação mantida com a mídia local e nacional foi diferenciada, sobretudo porque buscava opções alternativas como estratégia de divulgação. Além dos músicos de formação, o grupo contava com jornalistas (Fred Zero Quatro, Renato L. e Xico Sá) e um *designer* e *videomaker*, Hélder Aragão, conhecido como DJ Dolores, além de um *webdesigner* que era interessado em música e rádio (o H.D. Mabuse). Isso fez com que o processo de divulgação fosse mais barato ao utilizarem canais próprios, tanto pela internet quanto pelo rádio, ao contrário do que fazem muitos movimentos que são absorvidos pelo mercado, tornando-se subservientes.

A cena mangue somente foi aceita e acolhida pela mídia nacional, sobretudo no sudeste, depois do sucesso conseguido em bares e todos os tipos de festivais que ocorreram em Recife. Para se ter uma ideia, as emissoras de TV local, e até mesmo a Rede Globo, abriram tanto espaço para a divulgação de cultura regional, mesmo que para isso, em alguns momentos, lançasse mão de matérias tendenciosas e sensacionalistas.

Os *mangueboys*, como eram chamados inicialmente os integrantes da banda Chico Science e Nação Zumbi (depois passam a ser chamados todos os adeptos aos estilos musicais da cena mangue), utilizaram de estratégias midiáticas alternativas, projetando várias bandas, lançando-se em sites criados para o movimento, saindo de Recife para o mundo de uma forma bem mais rápida do que se podia imaginar. Bares, festivais locais, tudo veio a dar uma visibilidade e amplitude de reconhecimento do movimento fora do Nordeste e do Brasil.

Carregando uma alquimia musical e estratégias experimentais com a música de vários ritmos, formadas por várias bandas independentes, o *Manguebeat* se transformou numa música popular voltada para um público urbano, através dos meios de comunicação de massa, numa eminente fusão entre o tradicional e o experimental, recriando identidades e bombardeado pela indústria cultural. O papel da mídia não diminui nem muito menos deforma a complexidade do movimento que alcançou seus objetivos, deixando, como toda vanguarda artística e cultural, muitos seguidores até hoje.

Assim, a cena cultural *Manguebeat*, ao se inserir na indústria fonográfica e no cenário da cultura pop, consegue construir uma poética de resistência que deu visibilidade a uma cidade, levando-a fazer parte do circuito cultural brasileiro, além de influenciar grupos e bandas até hoje, como se reverberassem ecos de cenas do mangue.

“Manguebeat” e a condição pós-moderna: biodiversidade, cultura e identidade

O fenômeno cultural, poético-musical engendrado pelo movimento mangue é o que se pode chamar de uma estratégia de assimilação de identidades para o Nordeste que se processa com a globalização e que põe em discussão o modelo de identidade criado historicamente pelas regiões que detêm o poder e universalizam códigos que fortalecem valores simbólicos e divulgam-no mundialmente.

Assim, o Nordeste, enquanto região periférica, institui um espaço agonístico que negocia diferenças identitária, em luta constante para não se reconciliarem, já que formuladas de maneira a serem eternas estrangeiras dentro do mesmo país. Agindo de forma contrária ao que sempre foi a relação entre estes dois espaços, o *Manguebeat* acaba por criar um discurso híbrido que, ao invés de rejeitar o que lhe é estranho ou simplesmente reproduzir o que lhe parece dominante, aproxima formações culturais díspares, condenando a reducionista ideia de que existe um lugar de pertencimento que relaciona de uma maneira não polifônica e atemporal culturas e espaços distintos.

É a noção de identidade como algo em construção, que se processa em parceria com a indústria cultural, contrariando a visão dos críticos radicais da arte pós-moderna, ao explorar a memória dos oprimidos sem musealização da ideia de identidade, em que a linguagem se firma como um *lôcus* de investigação, construindo culturas humanas

e discursos que norteiam suas ações e identidades em trânsito. Segundo o pensamento de Rajagopalan:

Que a identidade, seja dos indivíduos (por definição, seres não divididos e indivisíveis), seja das agremiações como estado e nação, seja dos objetos de estudo e análise – e, com frequência, defendida com amor e paixão – como língua e pátria, é um construto e não algo que se encontra por aí *in natura*, já se transformou em, lugar-comum nos círculos acadêmicos, graças aos escritos de estudiosos como Eric Hobsbawm (1987), Michael Oakeshott (1991), Anthony Giddens (1991), Charles Taylor (1992), Homi Bhabha (1990) e outros. Com certeza, essa nova percepção significa uma guinada radical na forma como a identidade era pensada até então. (RAJAGOPALAN, 2002, p.77).

Nesse sentido, percebemos a destruição daquela visão exótica que se tem de si, de ser apenas imitador e copiator de uma cultura tida como superior. Isso é o efeito do novo estágio do capitalismo, que reformula a irredutibilidade das ideologias formadoras de identidades no mundo inteiro, fundindo estilos culturais globalizados que passam a ser ressignificados e apropriados. Nas palavras de Anjos:

O alcance crítico dessas formulações não se restringe, evidentemente, apenas às narrativas sobre o conjunto das artes latino-americana, africana ou asiática. Em cada um dos países e espaços subnacionais que integram esses continentes, ou que estejam situados em posições subordinadas ao processo de globalização, encontram-se, com graus diferenciados de complexidade, construções identitárias que, embora por longo tempo tenham buscado afirmar-se como totalizantes e naturais, têm sido instadas a se reinventar na contemporaneidade. (2005, p. 51-52)

É importante também não esquecer que o processo de globalização ao abalar toda ideia reducionista sobre vários aspectos, acaba por destruir a exclusividade entre cultura, lugar e identidade,

gerando o fim da ideia de pertencimento. A ideia de identidade sempre foi montada a partir de um conceito duro, inflexível, traduzidas em essencialismos que se ocultam nas ideologias emersas na cultura e controladas pelo poder. Ter uma identidade fixa, inerte, perene parece ser uma forma de porto seguro que institui as permanências diante do caos do presente com sua margem enorme de inseguranças. Sempre conectadas a espaços de pertencimento, as identidades sempre foram vistas de forma a serem inexoravelmente imutáveis, permanentes. Por essa razão, afirmamos ser as identidades, sobretudo nacionais, as representações mais fortemente construídas no discurso da modernidade.

As transformações trazidas pela mudança no cenário contemporâneo acabam por imprimir mudanças radicais nos pressupostos e critérios de avaliação que cercam e guiam as políticas nacionais e locais. A exclusividade entre cultura, lugar e identidade parece não ser mais o pensamento que predomina entre os críticos nesse momento, mas a opção que põe em destaque a defesa de paradigmas que defendem e apostam em ideias de contato e interconexões. Assim, a antiga impermeabilidade inerente às culturas com relação a produções simbólicas de outros lugares deixou de existir, e com isso a visão essencialista que apregoava a ideia de um Nordeste inerte às mudanças e trocas culturais também não faz mais sentido ser pensada. O questionamento de normas e discursos eurocêntricos são alterados com as transformações trazidas com a globalização, modificando radicalmente as estratégias de representação visual de identidades e culturas, redefinindo o global e o local.

É, portanto, pensando na questão do fim da estrutura e da totalidade social, bem como na concepção que vê na vida imediata e fragmentada, o fim da totalidade, que defendemos a ideia de que as identidades no mundo contemporâneo passam por um sem-número de ações individuais, levando a sociedade a se tornar um conjunto inalcançável de ações individuais, cujo sentido é subjetivo, é dado por cada um dos indivíduos. Assim, há uma flexibilização mais radical nos modelos de identidade, já que o rumo que cada ação individual irá tomar vai depender do interesse que motivam as ações dos demais indivíduos. Daí porque, as ações individuais passam a gerir e orientar as ações sociais, fazendo com que a sociedade se transforme em um conjunto caótico de ações guiadas pelo individual. Portanto, os indivíduos, e não as estruturas externas a eles é que irão produzir o social, imprimindo-lhe múltiplas e infindáveis matizes de significações.

Com isso, novas semioses entram em cena como forma mais adequada para se avaliar e entender os fluxos no mundo contemporâneo. O movimento *Manguebeat* ganha espaço como constituição de uma nova maneira de pensar a arte, ao fundir narrativa, oralidade e semiose num hibridismo cultural, que interage com as novas técnicas típicas dos processos de globalização, apontando para a direção das massas, deixando de lado a relação entre a obra de arte e a ocorrência individual, ao trazer uma nova forma de ver, em que o processo de construção da arte, o fazer aqui e agora entra em consonância com o estético, convidando o observador a participar de sua construção.

Assim, a recepção da obra de arte aponta para uma nova experiência, aquilo que Walter Benjamim, denominou de *técnica*, *expansão* e *estrutura de recepção*. Nesse sentido, as formas de organizações na modernidade tardia acabam por alcançar uma relação mais direta entre o global e o local, de tal maneira, que seriam totalmente inimagináveis (nesses moldes) nas sociedades pré-modernas, tidas como tradicionais. Esse fenômeno, sem nenhuma dúvida, acaba por afetar a vida e a rotina de milhares de pessoas. Há agora, a partir do desenvolvimento das instituições modernas, uma espécie de recombinação em que se cria uma estruturação histórico-mundial típica de experiências e ações coletivas, muito bem representada pela poesia de massa. Dessa forma, dizer que os estudos literários há muito ultrapassaram a mera análise textual não é novidade em tempos hodiernos, já que o diálogo intersemiótico tornou-se uma urgência para todos aqueles que querem compreender a literatura para além do que está nas páginas de um livro. E essa é a proposta do movimento mangue.

Como podemos avaliar, esse novo cenário que emerge na contemporaneidade exige uma reflexão mais profícua sobre as complexas relações entre o que se convencionou chamar de literatura, as artes visuais e o diálogo com a indústria cultural. Nesse sentido, são particularmente importantes as discussões sobre literatura e cinema, literatura e teatro, literatura e televisão, literatura e música, literatura e artes visuais, e seu impacto nas dinâmicas sociais e no ambiente político. A importância das mídias eletrônicas no processo de divulgação e formação do movimento *Manguebeat* se dá principalmente por conta da forma e estratégia de expansão e circulação das ideias de Nordeste ressemantizadas, criando uma nova abordagem do que seja o literário. O projeto dos mangueboys desfossiliza a cultura nordestina, tornando-a sincrética ao apresentar uma visão desafiadora levando à cena elementos que fundem o provisório e a tradição. O *Manguebeat* se insere na lógica cultural do capitalismo, ao mesmo tempo em que se põe

na contramão dessa lógica. A criação supera o simples consumo, já que ela não apenas consome, mas recria. Não representa o discurso do poder, pois, ao acercar-se dele, acaba por penetrá-lo e desconstruí-lo apoderando-se desse discurso hegemônico, através da paridade e do hibridismo cultural.

As identidades culturais passam agora por um processo limiar de transformação de perspectivas, por não se caracterizar mais pela formação de um essencialismo atemporal, alicerçado por um núcleo inerte, pois são constantemente reelaboradas. Nesse sentido, tanto podemos observar reformulações que ocorrem por fricções endógenas ou como resposta ao que é estranho, criando uma espécie de interconexão que se processa de forma progressiva, ao corroer gradualmente aqueles antigos laços idealizados que ancoravam a ideia de pertencimento. Como afirma Anjos, antes de ser uma ontologia, portanto, a identidade cultural é uma construção fincada em tempo e espaço específicos (todavia moventes) e em permanente estado de formação (2005, p. 13).

É a identidade no campo da reinvenção, num entrechoque sadio, de forma a negociar as diversidades e criar um relacionamento entre centro e periferia, contrário àquela postura em que se descreve territórios fixos ou simbólicos que se apresentam definidos e ilhados em seu próprio campo de atuação e identificação. Pensamos assim, que uma reflexão acerca da ideia de que o homem pós-moderno perdeu sua identidade cultural ao entrar em contato de forma direta com o mercado global, deve ser levada em conta, visto que esse compartilhamento entre as diferentes culturas recria novas formas e modelos de identidades, ao negar a subserviência ao modelo global, já que emerge de uma potência criativa e inventiva. No discurso revolucionário e paritário da letra da canção de Chico Science e Nação Zumbi, transcrita abaixo, se percebe essa estratégia.

É só uma cabeça equilibrada em cima do
corpo./Escutando o som das vitrolas, que vem dos
macambos,/Entulhados à beira do Capibaribe/Na
quarta pior cidade do mundo./Recife cidade do
mangue,/Incrustada na lama
dos/manguezais./Onde estão os homens
caranguejos./Minha corda costuma sair de
andada,/No meio das ruas e em cima das pontes./É
só uma cabeça equilibrada em cima do
corpo/Procurando antenar boas
vibrações./Preocupando antenar boa

diversão./(Sou, Sou, Sou, Sou, Sou Manguelboy!)
(SCIENCE, Chico & nação Zumbi, 1994)

A lama como insurreição, como espaço de pertencimento que busca dialogar com o mundo. Os homens-caranguejos despertam de sua aporia, de seu sono, de seu anonimato e se antenam em parceria com a globalização. Ser *manguelboy* simboliza a entrada no mundo contemporâneo, a descoberta da possibilidade de inserção em um mundo que sempre lhe oprimiu, mas que agora lhe insere não mais como objeto, mas num processo de diálogo constante.

Esse mundo, tido para alguns como pós-moderno, ou alta modernidade, apresenta uma variante cultural em que se processa uma ruptura com os laços que se firmavam ao pensamento moderno. Conforme afirma Tétu:

A pós-modernidade não é um estilo de época a ser estudado como o romantismo, realismo, simbolismo..., que têm uma listinha de características, não é isso. Há toda uma condição, pós-moderna, que corresponde a uma sociedade pós-industrial, que marca um momento pós-utópico, que não tem sentido na projeção de um futuro, da utopia, pois o tempo privilegiado não será o futuro, mas o presente. (1997, 432)

Em outras palavras, o pós-modernismo pode ser visto muito mais como um qualificativo ideológico do que mesmo um conceito. É o homem buscando seu passado, suas origens culturais para se firmar nessa nova sociedade global, em que a imbricação tornou-se palavra de ordem e o modelo darwiniano de que somente os “mais fortes” sobrevivem perdeu seu referencial, tal é a quebra de fronteiras e a aproximação entre as culturas gerando uma nova formatação da modernidade tardia. É nesse processo de interação entre as diferentes culturas que a possível perda de referências culturais não caracteriza disparidade ou mesmo hierarquização, senão uma reconfiguração do que é de “dentro” e de do que é “fora”.

Muito embora o homem pós-moderno adote e incorpore distintas identidades como sendo sua, dentro deste cadinho de hibridismo cultural imposto pela globalização, acaba encontrando a sua identidade no seu espaço regional, que havia perdido, mas que ora emerge como possibilidade de reencontro. Pois como afirma Morin, o sujeito pós-moderno, necessita de reconhecimento, mesmo que seja

somente de sua cultura, ele necessita saber que ela está sendo preservada ou globalizada em outros Estados-nações (MORIN, 2000).

A validade do pensamento que impossibilita a afirmação de que exista uma verdadeira identidade, fixada em um determinado espaço de pertencimento, uma vez que se encontra em constante mutação, é a mesma que autoriza o pensamento que defende a ideia de que não se pode, em contrapartida, afirmar que o sujeito pós-moderno não está de posse de sua identidade. Isso se dá pelo fato de que, mesmo que seja de uma forma inconsciente, os símbolos são autorizados pela indústria cultural, dirigida a uma sociedade massificada, que os utiliza com o intuito de coletar novos consumidores para os seus produtos.

Os frankfurtianos Adorno e Horkheimer afirmam que, ao se observar e avaliar esses extremos das identidades, percebe-se que elas podem substituir o local pelo global e vice e versa (HORKHEIMER, ADORNO, 1985, p. 122). E é por isso, que o movimento de Chico Science teve uma forte aceitação entre as massas, já que conseguiu, a partir da entrada do local, respaldar as representações simbólicas do global, dando uma nova versão à ideia de pernambucanidade.

Ao se pensar nessa crise de identidade do homem pós-moderno e sua falência, Hall argumenta:

... as identidades modernas estão entrando em colapso, o argumento se desenvolve da seguinte forma. Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta perda de um "sentido de si" estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito. Esse duplo deslocamento - descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos - constitui uma "crise de identidade" para o indivíduo." (HALL, 2005)

A proposta do movimento *Manguebeat* como fenômeno cultural inserido nesse contexto contemporâneo participa de dois extremos, opostos, mas justapostos. Se por um lado, se torna produto de um processo de internacionalização das relações econômicas, pela impossibilidade de sentir-se representado no espaço em que está inserido já que a fragmentação o deslocou de sua formação identitária tradicional, de outro, há um retorno para si, na busca de encontrar-se, fazendo com que se consolide uma revalorização do local, a partir do processo de transnacionalização, como resultado da globalização da economia. Essa forma de identificação acaba projetando o homem pós-moderno em direção a sua própria identidade cultural, fazendo-o mais problemático, provisório e variável.

Não discordamos do pensamento dos integrantes da Escola de Frankfurt, quando discorrem sobre o processo de consumo aberto dos produtos da indústria cultural, da mesma maneira em que defendem a ideia de que a globalização se impõe às culturas transformando-as para que elas possam ficar mais fáceis de serem consumidas. Porém, esse caminho é de mão dupla. Ilustramos com o pensamento de Piccinin:

... os *média* que, em última análise, tornam-se ponte entre as interações entre a cultura mundial e a cultural local, entre o público e o privado como nos diz Touraine quando defende a idéia de que a cultura de massa penetra no espaço privado, ocupa grande parte dele e, como reação reforça a vontade política de defender uma identidade cultural, o que leva à recomunitarização. (PICCININ, 2000)

Pensamos ser essa maneira de reconfigurar o local promovido pela cultura de massa a possibilidade de inserir o cidadão como indivíduo autônomo, que se torna ao mesmo tempo produtor e consumidor, numa espécie de usuário de além fronteiras. Em outras palavras, o cidadão do mercado-mundo em contato com suas redes. Nas palavras de Ortiz:

Da mesma forma que as religiões, o consumo constitui um universo de significação capaz de modelar as práticas cotidianas. Nele, os indivíduos se reconhecem uns aos outros e constroem suas identidades, imagens trocadas e reconfirmadas pela interação social. Neste sentido, o mercado é

fonte de autoridade, possui legitimidade para definir a validade das ações individuais, orientando-as nesta ou naquela direção. (ORTIZ, 1996, 170)

Há, portanto, uma inversão na maneira de olhar o outro, de ver a ideia de cultura. Essa troca cultural que agora emerge, cria um processo de intercâmbio entre o que está em nosso interior, a nossa volta, em nossos impulsos destrutivos internos, com as forças anárquicas externas, estranhas mas que se colocam como possibilidade de diálogo. Assim, o sujeito pós-moderno vai se moldando a uma nova forma de sociedade, através de um desenvolvimento harmonioso da personalidade, deslocando o sentido de cultura com seu conceito reacionário, de seu antigo significado individual para um campo mais voltado para o social. Essa dimensão política criada pela interculturalidade traz os indivíduos para uma forma de relacionamento alicerçada em uma maior complexidade, gerando uma espécie de polimento das arestas rudes e inflexíveis, adaptando-se a um campo social ao invés de recair apenas no seu antigo sentido que moldava-se no pressuposto do cultivo individual.

A ideia de cultura como civilização foi responsável pelo discurso que amparava a defesa de um pensamento que tomava como irremediável a dicotomia “cultura elevada” e “cultura baixa”. Essa mesma ideia, outrora, separava as atividades de esferas semióticas diferentes, tornando-as padronizadas e capitalizadas para um campo de semiotização dominante. De acordo com Guattari, a cultura enquanto esfera autônoma, só existe a nível de mercado de poder, dos mercados econômicos, e não a nível de produção, da criação e do consumo real (1996, P. 15). Diante dessa visão, defendia-se a superioridade de determinadas culturas em relação a outras; porém, à proporção que novos debates foram tomando fôlego e o sujeito pós-moderno se adaptando aos novos tempos, o antigo sentido antropológico do termo tornou-se muito mais descritivo do que propriamente avaliativo, não sendo mais critério para se levar em conta uma visão reducionista de cultura. Os novos sujeitos híbridos transformam-se em sujeitos emergentes, tidos como indissociáveis da realidade presente, numa completa interligação com o diferente, num intenso diálogo entre a cultura de massa, a cultura popular e a cultura erudita.

É a cultura como lugar de conflito político que se configura nesse estágio global do capitalismo. Nas palavras de Eagleton:

No mundo pós-moderno, a cultura e a vida social estão mais uma vez estreitamente aliadas, mas agora na forma da estética da mercadoria, de espetacularização da política, do consumismo do estilo de vida, da centralidade de imagem, da integração final da cultura dentro da produção de mercadorias em geral (2005, p. 48).

A cultura, portanto, não pode ser mais avaliada dentro de uma redoma tradicional que defendia sua pureza e seu exclusivismo reducionista. Se por um lado, ela é *habitus*⁷, como defende Pierre Bourdieu, por outro, podemos, paradoxalmente, encará-la como fruto de uma existência mais sutilmente autorreflexiva de que todos somos capazes, já que, a ideia de cultura hoje aponta tanto para o crescimento orgânico como também para a sua forma de cultivo, de aquisição. E é a partir dessa diversidade cultural que se percebe no mundo contemporâneo que pode ser possível inventar uma forma reguladora da produção cultural, para se alcançar uma democracia participativa, em que novos atores se sintam representados e aptos a expor suas ideias e terem seu espaço de pertencimento efetivados através da arte e dos meios massivos. Temos o pensamento de que o que colocou a discussão sobre o papel da cultural, agora redimensionada em sua definição tradicional, circulando de forma imediata na agenda de nosso tempo histórico, foi, sem dúvida, a indústria cultural, estando agora, na formação histórica do pós-guerra, completamente vinculada no engodo geral de produção mercadológica. No entanto, essa indústria cultural, também se configura de maneira salvadora, numa completa forma de redenção do homem. No caso do movimento mangue, temos a redenção do homem-caranguejo, que trafega na contramão da perspectiva mercadológica da indústria cultural.

⁷ O *habitus* consiste em uma matriz geradora de comportamentos, visões de mundo e sistemas de classificação da realidade que se incorpora aos indivíduos (ao mesmo tempo em que se desenvolve nestes), seja no nível das práticas, seja no nível da postura corporal (*hexis*) destes mesmos indivíduos. Deste modo, o *habitus* é apreendido e gerado na sociedade e incorporado nos indivíduos ou desenvolvido por estes. O *habitus* é um grande organizador de nossos hábitos, é o que dá sentido às nossas ações quando estamos em sociedade. É como nós incorporamos a estrutura. É a estrutura estruturada e estruturante.

Guattari, reflete sobre essa realidade de forma bastante coerente, quando discute a condição da cultura em tempos de globalização.

O que caracteriza os modos de produção capitalísticos é que eles não funcionam unicamente no registro dos valores de troca, valores que são da ordem do capital, das semióticas monetárias ou dos modos de financiamento. Eles funcionam também através de um modo de controle da subjetivação, que eu chamaria de “cultura de equivalência” ou de “sistemas de equivalência na esfera da cultura”. Desse ponto de vista o capital funciona de modo complementar à cultura enquanto conceito de equivalência: o capital ocupa-se da **sujeição econômica**, e a cultura, da **sujeição subjetiva**. E quando falo de sujeição subjetiva não me refiro apenas à publicidade para a produção e o consumo de bens. *É a própria essência do lucro capitalista que não se reduz ao campo da mais-valia econômica: ela está também na tomada de poder da subjetividade* (GUATTARI, 1996).

Discorrendo sobre a ideia de que a cultura tem sua existência interligada aos mercados de poder, o autor defende o pensamento de que a autonomia da cultura se atrela aos modos de produção do capital (“modo de produção capitalísticos”), aos sistemas semióticos monetários e financeiros, em que o controle da subjetivação apresenta-se equivalente à esfera da mais-valia capitalista (GUATTARI, 1996).

E quando falo em sujeição subjetiva não me refiro apenas à publicidade para a produção e o consumo de bens. É a própria essência do lucro capitalista que não se reduz ao campo da mais-valia econômica: ela está também na tomada de poder da subjetividade (GUATTARI, 1996).

Sabemos que a palavra cultura apresentou variados sentidos no percurso da História: a cultura popular, a cultura erudita e a cultura de massa. Essa última tem sido responsável por uma produção de subjetividade capitalística, de que fala Guattari, uma espécie de

subjetividade que se ampara no âmbito do social e que se formaliza através da máquina de produção de subjetividades ligadas ao capital, como o próprio autor defende. No entanto, é na cultura de massa também que se pode perceber, como bem atesta a proposta do *Manguebeat*, uma contrapartida dialógica, que busca criar uma possibilidade redentora, ao abster-se das formas de “encodificação” criadas pelo capital, sobre a estratégia do telecomando, produzindo uma nova estratégia, que se pautem em uma forma de vida (para citar um termo de Agamben) libertária e que, embora interligada ao mercado capitalista, possa gerar uma reconfiguração do global e assim entrar para esse campo mercadológico de uma forma paritária e de representatividade identitária. O pensamento de Guattari também reflete sobre essa questão.

A essa máquina de produção de subjetividade eu oporia a idéia de que é possível desenvolver modos de subjetivação singulares, aquilo que poderíamos chamar de “processos de singularização”: uma maneira de recusar todos esses modos de encodificação preestabelecidos, todos esses modos de manipulação e de telecomando, recusá-los para construir, de certa forma, modos de sensibilidade, modos de relação com o outro, modos de produção, modos de criatividade que produzam uma subjetividade singular. Uma singularização existencial que coincida com um desejo, com um gosto de viver, com uma vontade de construir o mundo no qual nos encontramos, com a instauração de dispositivos para mudar os tipos de sociedade, os tipos de valores que não são os nossos (GUATTARI, 1996, p. 17).

E como essa subjetividade poderia se construir a partir do projeto de Chico Science? Ao se imbricar ao mercado, transformando-se em mercadoria cultural, o movimento mangue rediscute a história a partir de uma verdadeira ética em que o bom modo de viver se processa. A margem entra em cena, e a representação do mangue, dos atores excluídos do sistema e do Capitalismo Mundial Integrado descobre reconhecimento, recuperando uma orientação que não seja guiada pela ideologia totalizadora do capitalismo. Emergindo do próprio seio midiático, os mangueboys são absorvidos pelo capitalismo, com o

intuito de equiparar novos espaços de subjetividades. Para isso, a oralidade, a poesia da voz e da letra expõe de maneira contundente e humana o grito dos rejeitados, mas que se afirmam como redimidos. E essa é a função da arte, a redenção. A história que nós experimentamos é em última instância apenas uma série de fragmentos, que tende em sua opacidade a esconder a verdade e a sucessão de abusos e violências, de exceções e toda forma de arbitrariedade que constituiria a verdadeira história.

O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história. Sem dúvida, somente a humanidade redimida poderá apropriar-se totalmente do seu passado. Isso quer dizer: somente para a humanidade redimida o passado é citável, em cada um de seus momentos. Cada momento vivido transforma-se numa *citation à l'ordre du jour* (convocação para a agenda) – e esse dia é justamente o do juízo final. (BENJAMIN, 1994).

Benjamin nos quer alertar para o fato de que “história”, em sua eterna busca de narrar a vida pela ótica do vencedor, acaba omitindo a verdadeira experiência histórica, que jamais pode ser trazida à luz, recuperada efetivamente, senão apenas apropriada, como uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo (1994, p. 222). No caso do projeto dos mangueboys, a arte aponta para essa descoberta do passado, mostrando o grito de liberdade, que se junta ao grito de dor. A dor do homem-caranguejo, aquele homem que sai da lama para o caos para dialogar com o passado numa perspectiva revolucionária e de inclusão através do Outro. A catástrofe do passado é recontada através de uma nova perspectiva. O projeto de Chico Science vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés (BENJAMIN 1994, p. 224). Como arauto de uma nova história, de uma nova experiência com o tempo, os idealizadores do *Manguebeat* constroem uma *poiesis* que não se curva para a história que discursa em prol dos vencedores. Assim, o tempo oportuno chega em consonância com a liberdade estética, com a hibridização permitida pela técnica global, pelo diálogo possível mediante à criatividade, e à semiose. Nesse sentido, o tempo do agora é um tempo solicitado e oportuno, em que o facho de luz do presente, para

citar Agamben (2009, p. 70), se volta para a escuridão do passado, refazendo a história, ou melhor, revisando o passado de forma crítica e antropofágica, com o auxílio da técnica, tornando-se possível a transformação do tempo pela imbricação entre presente e passado. A história dos oprimidos é retomada através de uma certa urgência, como se aquela invisível luz, que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra sobre o passado, e este, tocado por esse facho de sombra adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora. (AGAMBEN, 2009, P. 72). Na letra da canção do disco “Da lama ao caos”, encontramos:

Modernizar o passado é uma evolução musical/Cadê as notas que estavam aqui Não preciso delas!/Basta deixar tudo soando bem aos ouvidos/O medo dá origem ao mal/O homem coletivo sente a necessidade de lutar/o orgulho, a arrogância, a glória/Enche a imaginação de domínio/São demônios, os que destroem o poder bravo da humanidade/Viva Zapata! Viva Sandino! Viva Zumbi!/Antônio Conselheiro!/Todos os panteras negras/Lampião, sua imagem e semelhança/Eu tenho certeza, eles também cantaram um dia. (disponível em: <http://www.vagalume.com.br/chico-science-nacao-zumbi/monologo-ao-pe-do-ouvido-banditismo-por-uma-questao-de-classe.html>)

Nesse sentido, é a ação que coloca o homem em contato com sua história. A qualidade da ação supõe seu caráter social ou como escreve Hannah Arendt, em “A condição Humana”, sua pluralidade; é o horizonte em que o humano transcende a sua condição de simples trabalhador, sua condição de homem do manguê, que, na esfera do social não apresenta representatividade efetiva, passando assim a uma potencialização de seu ato para se impor como cidadão. É o momento da passagem ao verdadeiro *'homo sapiens'*, da fundação da esfera pública e do exercício pleno da cidadania num espaço de pluralidade e pluralismo, e necessariamente mediado pelo discurso.

É o discurso de representação das minorias potencializadas pela arte globalizante presente nas letras, nas atitudes performáticas, na semiose da poesia da voz com a música em consonância com os aparatos técnicos característicos do capitalismo global que se imbricam para dar voz e vez ao homem marginalizado. É também este o momento

em que a palavra '*liberdade*' ganha uma feição concreta, pois, é enquanto ator, enquanto ser que age, que o humano se prova a sua liberdade, atingindo sua posição de autonomia (na visão kantiana do termo), tornando-se livre através da ação. Essa ação comovente e salvadora do homem proposta pela atuação do projeto de Chico Science, alça voo para além da classe oprimida, estendendo-se ao gosto da própria classe média que também se vê representada nas letras.

A cultura pós-moderna, ao contrário, é sem classes no sentido de que o consumismo é sem classe, o que quer dizer que ela vai além das divisões de classe ao mesmo tempo que impulsiona um sistema de produção que considera essas divisões indispensáveis. De qualquer modo, o consumo de uma cultura sem classes é hoje em dia cada vez mais a marca da classe média (EAGLETON, 2005, p. 177)

O movimento manguê cria, assim, uma estratégia de atuação, nesse momento em que o cenário político tradicional se apresenta ultrapassado e saturado, pautada na mobilização política inovadora que articula ações na esfera cultural, partindo de um agenciamento criativo que põe em cena a multidão.

O que está acontecendo, afinal, é uma expansão da cultura por intermédio do meio social, de tal maneira, que podemos dizer que tudo que está ligado à vida social no mundo contemporâneo, seja de valor econômico, seja de poder do Estado, enfim, tudo está se tornando cada vez mais cultural. Podemos inclusive incluir a estrutura e as práticas da própria psique. Da mesma forma que a política se tornou espetáculo, o consumo se tornou erotizado, as mercadorias alcançaram uma estetização jamais vista na história social, enfim, da mesma maneira que muitos valores simbólicos aderiram ao campo do capital, assim a cultura também tornou-se semiotizada, passando a ocupar o status de dominante social, a ponto de ser difundida como fora a religião na Idade Média.

Destarte, nem a política, nem a poesia, nem a ciência conseguem se definir por si só, de forma a contemplar de maneira independente sua ontologia; há um ponto de mutação e autorrenovação a partir do diálogo, da descoberta de um sistema. No projeto do *Manguêbeat*, a busca do Eu no Outro, a Outridade, faz com que, sob a égide da imagem do antropófago de Oswald de Andrade (“Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago”), aponte

para um diálogo constante no mundo contemporâneo entre o local e o global, a ordem e a desordem, fortalecendo com isso as identidades locais, preservando as práticas sociais primitivas, através da interculturalidade, da performance apagando as diferenças históricas ao reagir defensivamente contra o estranho, redimensionando o conceito de poética e a visão imanente da literatura, em que a *mimesis* seja superada pela *semioses*, gerando com isso uma espécie de sustentabilidade cultural.

Assim, podemos dizer que a ideia de cultura transformou-se em uma forma de luta política, à medida em que o poder do mercado, com suas forças inquietantes e opressoras penetraram intensamente na produção cultural. Com isso, a cultura se fortalece como elemento dominante nesse cenário do capitalismo avançado, alcançando as massas e com isso configurando-se como uma ameaça aos valores tidos como civilizados. O capitalismo, agora transnacional, eclético, acaba por fortalecer as identidades, unindo-as. Nesse sentido, a cultura não pode ser vista apenas como sendo unicamente aquilo de que vivemos, senão, de uma forma geral e em grande medida, algo para o qual vivemos, assumindo uma nova importância política.

Cultura como imbricação, como união e interação entre as artes. Essa é a definição e os rumos que tem tomado a cultura no mundo atual. O conceito reacionário que alicerçava a ideia de cultura no passado, que a colocava somente a serviço dos mercados de poder, já não tem mais sentido. Na América Latina, por exemplo, a evidente e abrupta coabitação e coexistências de diversas culturas estrangeiras fez suscitar processos de mesclagens, de heterogeneidade cultural e hibridismos através de transculturações. Partilhando o mesmo espaço, essas culturas díspares justapõem conquistadores e conquistados, anulando as diversas formas de diferenciações culturais, desembocando em uma estratégia de negociações que acaba por destruir a sujeição do outro. É nesse contexto de tensões que García Canclini identifica o fenômeno da “heterogeneidade multitemporal” (2006, p.72).

O mesmo autor, ao refletir sobre as diversas formas de hibridismo existentes na América Latina no final do século XX, geradas principalmente como decorrência das relações sociais nas grandes cidades, aponta para a defesa de que, de forma geral, todas as culturas são de fronteiras e que com isso, as artes passam a conviver de maneira articulada umas às outras, por conta do fenômeno da desterritorialização, ampliando assim cada vez mais o potencial de comunicação e conhecimento. A pós-modernidade se configurando, então, como um tempo de articulação cultural que havia sido negada

pelo racionalismo da modernidade, com seu poder de hierarquizar todas as formas de cultura e de arte, ao distinguir e distanciar o culto, do popular e do massivo.

A cultura tida como de massa aponta para uma nova configuração levando o popular a ser visto e valorizado pelas elites. Assim, os códigos que antes deveria ser elaborados de uma maneira mais simples para que pudesse ser absorvidos pela grande massa, acabam por sofrer mudanças, valendo-se agora de uma nova direção. Trata-se de uma inversão de cultura, que deixa de ser de cima para baixo, passando a ser de baixo para cima. Dessa maneira, a cultura de massa consegue colocar a cultura local em sintonia com o mundo, através da indústria cultural, reconfigurando sua perspectiva essencialista a uma outra forma de ver a questão da identidade e da cultura.

A globalização atua com o intuito de aproximar e aprimorar as identidades culturais locais, fazendo com que as mesmas sejam inseridas no mundo global, fazendo nascer uma espécie de movimento sincrônico entre as diversas formas de identidade. A periferia entra em cena, incorpora pela indústria cultural dentro de um sistema de economia transnacional. Sobre isso se posiciona Hesrcovici:

O poder respectivo de cada espaço local depende de sua capacidade de impor, no seio deste sistema mundial, certos produtos; a dimensão universal do local se define em função da capacidade que possuem seus diferentes produtos para se incorporar neste espaço mundial. Existem várias estratégias possíveis: se aproveitar do exotismo, (...) ou rentabilizar os produtos no mercado nacional para ser competitivo no mercado internacional (...). (HESRCOVICI, 2001, p. 17-18)

Dessa maneira, os regionalismos periféricos se integram à cultura, nesse entrechoque de identidades distintas, revalorizando as identidades regionais. Essas identidades nacionais permanecem fortes, especialmente com respeito a coisas como direitos legais e de cidadania, mas as identidades locais, regionais e comunitárias têm se tornados mais importantes (HALL, 2005).

A reapropriação de sistemas culturais mais abrangentes se consolida a partir desse diálogo intercultural, em que se aceitam os diferentes particularismos, localismos e regionalismos, não havendo

mais uma cultura dominante, mas sim, uma coexistência salutar em que as diferenças cedem espaço para a paridade, ao equiparar novos territórios subjetivos. Formas de cultura particularizadas encontram seus territórios não se sentindo deslocadas e perdidas dentro de um mundo globalizado, um mercado geral de poder que lhe pareça um tanto quanto abstrato.

Essa necessidade de criação de novos “agenciamentos de singularização” (para citar Guattari) de uma cultura que não esteja dominada pelo processo de produção do capitalismo, já se pode perceber no momento atual. São modos de produção que não segregam o indivíduo do gueto, ao contrário, asseguram uma divisão social de produção, sem que para isso se construa uma opressão ou mesmo categorização de produções artísticas diferentes, de representações semióticas e simbólicas diferentes. A hegemonia da posse perde terreno. A música, a dança, a criação artística e as mais variadas formas de sensibilidade passam a atuar em conjunto com outros atores que compõem a sociedade capitalista.

A democratização da cultura com todas as suas formas de representação social surge nesse espaço da pós-modernidade. É a quebra das esferas fechadas e a desmontagem dos particularismos no campo da cultura. Essa cultura dita capitalista se mistura e se reconfigura com a cultura popular e com a erudita, e assim, passa a beneficiar as massas ao lançar mão de uma outra proposta de semiotização estética da arte, que se formaliza agora por intermédio de uma tensa e agitada natureza transnacional com relação às suas identidades.

A autoafirmação de culturas locais frente ao processo de globalização tem gerado o reconhecimento alargado de uma produção simbólica antes escassamente difundidas nos centros hegemônicos de legitimação artística e de valorização patrimonial. Como resultado, são muitos os textos críticos e as exposições que, a partir de meados da década de 1980, elaborados nesses centros, buscam, de formas variadas, apreender a dinâmica *multicultural* da produção contemporânea em artes visuais. Com as atenções voltadas, principalmente, para a América Latina, África e Ásia, essas formulações tentam lidar com as características de criações longamente ignoradas e excluídas dos cânones artísticos,

firmados hegemonicamente na Europa e nos Estados Unidos (ANJOS, 2005, p. 30-31).

Essa redefinição gradual das identidades que ocorre nas fronteiras simbólicas aponta como prova de contraposição às visões arraigadas que se sustentavam nas ideias de poder simbólico da arte. É por conta desses mecanismos de troca que se elabora uma outra cartografia das produções culturais, destruindo a rigidez das divisões geopolíticas implantadas em determinados espaços, gerando assim novos contornos identitários. O diferente agora funciona como espaço de permutas culturais (diante e com o global) de trocas simbólicas.

São esses novos processos culturais, poéticos e artísticos híbridos, mediante as forças globalizantes atuantes no mundo crescentemente instável, que se incubem de construir as referências culturais diversificados partindo do local. Trata-se de “mecanismos de transculturação implícitos nos processos de formação identitária” (ANJOS, 2005, p. 45). É o descentramento da cultura do mundo e que a América Latina também vai fazer parte, ao buscar um multiculturalismo que se expõe aos estereótipos estabelecidos pelo centro. Com isso, acaba por construir uma visão de América Latina que se opõe à visão tradicional de um continente limitado pela geografia, abrindo espaço para uma nova configuração, ao propor uma comunidade multicultural, assumindo assim uma postura crítica contrária àquela que buscava representar a identidade essencialista e fossilizada. É a arte refletindo a ambiguidade multicultural, em que a dinâmica local vivencia um constante processo de construção de identidades cosmopolitas, como consequência das rupturas geradas pela globalização. O caos trazendo uma visão renovada de identidade.

Cascos, cascos, cascos/Multicoloridos, cérebros,
multicoloridos/Sintonizam, emitem, longe/Cascos,
cascos, cascos/Multicoloridos, homens,
multicoloridos/Andam, sentem, amam/Acima,
embaixo do mundo/Cascos, caos, cascos,
caos/Imprevisibilidade de comportamento/O leito
não-linear, segue.../Para dentro do
universo/Música quântica... (SICIENCE,
Afrociberdelia, 1996)

É desse caos que o movimento mangue vai falar, refletindo a condição do homem pós-moderno. Os cérebros multiformes, “*multicoloridos*” que saem da lama para o caos são formas de

contestação e de busca de representatividade no campo de disputa no mundo contemporâneo. Um mundo onde tudo é inconstante, imprevisível e, portanto “*não-linear segue*”. Com isso, o projeto de CSNZ discute a posição dos discursos eurocêntricos, que buscam uma eterna legitimação e autoridade perante às culturas tidas como “subalternas” e, assim, o homem-caranguejo passa a se afirmar, ao fazer parte de um mundo totalmente descentrado. É a criação de uma estrutura poética e artística em um mundo globalizado, articulando referências culturais não homogêneas, que se formam a partir de locais específicos, reconstruindo as relações de poder, imbricadas nas mais variadas manifestações artísticas no mundo atual.

É dessa maneira que o projeto de Chico Science, como resultado de uma poética construída na contemporaneidade, recria o conceito de *poesia* (construção de uma nova *poiesis*) e redimensiona a ideia do que seja o literário e, conseqüentemente, os estudos científicos sobre o objeto artístico.

Questionando as definições reducionistas e fechadas, o movimento manguê desfaz a lógica iluminista centrada no indivíduo e em sua potencialidade e capacidade de auto emancipação, inerente à epistemologia cartesiana, destruindo a ideia do sujeito pensante, racional, imutável, encontrando agora um sujeito em constante “celebração móvel”.

O que os estudos culturais e pós coloniais, notadamente nas mãos de estudiosos como Homi Bhabha, têm enfatizado é que o caráter performativo da constituição de identidades é algo inegável, sobretudo a partir da Segunda Grande Guerra, quando a ordem mundial baseada na concepção historicista e essencialista das identidades nacional, ética, linguística e assim por diante se revelou demasiadamente reducionista e míope (RAJAGOPALAN, 2002).

Por essa razão, o *Manguebeat* se transforma em um gênero musical que, além de discutir o conceito imanente da literatura, constrói uma política de representação questionadora das definições fechadas, guiadas pelo olhar imanentista da poesia. É na congruência do satélite com a lama (a antena parabólica enfiada na lama) que o movimento manguê se insere dentro do sistema de representações culturais hegemônicas, fortalecendo o espírito da pernambucanidade através do maracatu, da ciranda, do caranguejo, da lama, dos “rios pontes e over

drives”, das “esculturas de lama”, enfim, das mais variadas maneiras simbólicas de representação de uma ideia nova de Nordeste. Dizendo de outra maneira, é uma ação em que o sujeito se sente representado em suas variadas formas de ação, por intermédio de agentes culturais representados midiaticamente, abrindo uma espécie de negociação em que o domínio do mercado e da moda não anulam as identidades regionais.

Através de uma estratégia criativa e crítica, os elementos nordestinos são incorporados e assim, representados por suas mazelas características de um espaço globalizado e afetado por toda forma de caos oriunda da condição pós-moderna das grandes cidades do globo. O movimento mangue torna-se complexo porque é urbano, metropolitano.

Há uma postura marcadamente antropofágica⁸ na proposta do movimento de Chico Science, através da utilização de vestimentas do maracatu em consonância com os ritmos musicais de formas tradicionais de Pernambuco, que se misturam ao rap, ao funk, ao rock e outros gêneros musicais ligados ao processo de globalização. Sem contar ainda que a cena mangue traz uma forte relação com o movimento tropicalista⁹ do final dos anos de 1960, mormente por seu caráter experimental. Utilizando uma linguagem agressiva e inovadora em suas canções, Chico Science agrega elementos estranhos ao ritmo nordestino, mas que forma uma síntese de códigos ressemantizados e contínuos.

São ritmos globais que se fundem ao embalo do ritmo regional, de configuração sincopada e com marcante presença de instrumentos de percussão. O maracatu, estilo rítmico regional muito utilizado pela cena mangue, está fortemente relacionado à tradição afro-brasileira, em que a musicalidade de caráter profano e religioso é demasiadamente marcada, deixando claro o sincretismo cultural que o movimento quer demarcar. A permanência africana, bem como a sua forte aculturação com o indígena, é latente nessas fusões de ritmos utilizados pela cena mangue, mesclando-se ainda com um toque da cultura musical portuguesa arabizada. Batidas ligadas ao canto negro em que se fundem trabalho poético e artístico com religião.

Assim, o *Manguebeat* constrói um novo conceito de poética ao entrar em contato com o tecnológico, abrindo espaço para a quebra de uma certa noção de poesia atrelada à instituição literária e do discurso

⁸ Iremos discutir com mais profundidade e abrangência teórico-metodológica esse tema da **antropofagia** no terceiro ensaio de nossa tese.

⁹ Na discussão sobre antropofagia, que veremos adiante, aprofundaremos essa questão da relação entre o *Manguebeat* e o movimento tropicalista.

imane, de maneira que amplia as diferentes e variadas formas de enunciação do discurso poético, suscitando assim uma crise não somente na forma de utilização social da literatura como também na sua própria conceituação, ao atingir o seu poder universal, descentrando-a, por não colocar aquilo que é puramente literário em cena, mas outros elementos indiciais. Esse caos multidimensional reforça o valor reflexivo do *Manguebeat* ao criar uma poética que insere o mundo do herói zoomorfozido e seu cotidiano na pós-modernidade.

O *Manguebeat* representa bem essa nova onda trazida pela economia de mercado transnacional que acaba por questionar a forma antiga de cultura e de identidade, galgada em raízes imutáveis e previsíveis. Assim, ao se colocar diante de um novo formato artístico e musical, a cena mangue traz de volta o marginal que perdera sua memória, como consequência da formação do Estado-Nação no modelo criado pela ideia das comunidades imaginadas, tendo agora seus direitos (construídos através da arte) acima dos direitos do Estado. Os mangueboys, como novos atores culturais que se apresentam para o mundo e se veem representados em sua cultura periférica que alcança o global, tornam-se parceiros de uma cultura hegemônica, ao criar uma espécie de capital subcultural (para ampliar o conceito de Bourdieu)

Com isso, percebemos que a estratégia do projeto dos mangueboys põe em cheque a tese defensora da homogeneidade das identidades e da pureza tão propagada e difundida pelos teóricos tradicionalistas e que, sem dúvida alguma predominou durante muito tempo como bandeira política no decorrer da história. É por essa razão que defendemos a tese de que o movimento *Manguebeat* cria uma política de representação relevante para a questão da identidade nordestina, já que se apresenta com uma identidade constantemente afirmada e reivindicada.

A construção da identidade nordestina como modelo essencialista e de tradição sofre também abalos significativos diante dessa nova conjuntura que aqui nos propusemos a analisar. A ideia de Nordeste que se pautou, sobretudo a partir da década de 1920, em contraponto ao modernismo paulista, capitaneado por Mário de Andrade – e que foi denunciado por Gilberto Freyre como responsável por tentar europeizar a cultura brasileira – trazia uma espécie de refúgio para a alma nordestina ameaçada pela modernização. Repleta de apelo telúrico, essa imagem criada do que seria ser nordestino espalhou-se por todo o Brasil, acompanhado de um forte sentimento de localidade, construindo uma identidade nordestina tradicionalista, claramente impermeável a tudo que venha violar ou subverter imagens estabelecidas como sendo

típicas da região, como é o caso do Movimento Armorial¹⁰, criado no início da década de 1970, pelo escritor paraibano Ariano Suassuna. Esse movimento veio rechaçar toda forma de articulação com a cultura midiática massiva, por achar que essa seria uma maneira de descaracterizar o que seria próprio do Brasil e do Nordeste. Assim como se comportou o movimento de Suassuna, outros projetos de nordestinidade se espalharam pela região, vendo na globalização um mal e com isso defendendo uma concepção simplista e universalizante do que seria esse processo de globalização, mas, em contrapartida obliterando seu caráter crítico.

Em que sentido o movimento de Chico Science desfaz toda essa perspectiva essencialista de identidade nordestina? Nesse contato com o global, colidindo com os variados discursos hegemônicos, a cena mangue refaz a ideia de Nordeste a partir das conexões entre aquilo que caracteriza a cultura do mangue recifense e os elementos globais que são postas em ação por intermédio das redes múltiplas inventadas por seus integrantes. Dispostos desde o princípio a “liquidificar influências”, conectar local e global, samba e punk, o projeto de Chico Science criava pontes com o mundo, como bem atesta a letra da canção do primeiro CD de Mundo Livre S.A., uma das bandas formadores da cena mangue: “Sou eu um transmissor?/Recife é um circuito?/O país é um chip?/Se a terra é um rádio,/qual é a música?/Manguebit – Manguebit” (SCIENCE, 1994).

São os caranguejos com antenas parabólicas enfiadas na lama do mangue, da cidade do Recife com sua catinga e seu lodo periférico. São os homens que saem dos manguezais, atravessam rios e pontes, sempre de ouvidos ligados a todos os sons do universo.

Josué de Castro, um dos inspiradores da cena mangue, escreveu em seu livro “Geografia da fome”, ao analisar os manguezais, toda a simbiose que se estabelece entre os moradores dos mocambos e os caranguejos, numa interdependência entre ambos, ao mesmo tempo em que os mesmos dependem do ambiente fértil de biodiversidade que se encontra nos manguezais. Assim se posiciona o escritor:

¹⁰O *Movimento Armorial*, ao trazer uma visão essencialista de cultura através da defesa da erudição cultural, objetiva criar uma arte pautada no resgate dos elementos da cultura popular do Nordeste brasileiro, mas sem a necessidade de apropriação, já que sua postura aponta para a projeção e divulgação de um trabalho que emerge das raízes nordestinas, sempre na defesa de sua “autenticidade”, ao admirar suas formas estéticas autênticas e originais.

Se a terra foi feita pro homem, com tudo para bem servi-lo, também o mangue foi feito especialmente pro caranguejo. Tudo aí, é, foi ou está para ser caranguejo, inclusive a lama e o homem que vive nela. A lama misturada com urina, excremento e outros resíduos que a maré traz, quando ainda não é caranguejo, vai ser. O caranguejo nasce nela, vive dela. (CASTRO, 1937, p.29)

E mais adiante, reflete ainda:

Por outro lado o povo daí vive de pegar caranguejo, chupar-lhe as patas, comer e lamber os seus cascos até que fiquem limpos como um copo. E com a sua carne feita de lama fazer a carne do seu corpo e a carne do corpo de seus filhos. São cem mil indivíduos, cem mil cidadãos feitos de carne de caranguejo (Ibid., p.30).

Dessa maneira, a diversidade de vida existente no ecossistema dos manguezais inspira o novo estilo musical do Mangue, que, através de um processo metonímico passa a construir um novo formato musical em que predomina a variedade rítmica, como representação análoga à biodiversidade do mangue pernambucano. Em outras palavras, o movimento *Manguebeat* se incube de resgatar os sons regionais, colocando-o em contato com os fluxos integrados do processo de globalização artística.

Assim, percebemos de forma clara que existe toda uma referência espacial por intermédio da imagem do mangue, esse ecossistema que carrega certa relevância em termos de associação com a própria origem da cidade do Recife. Portanto, há um processo de identificação gerado pela cena musical mangue, associando-se a uma dimensão espacial com o ambiente dos mocambos.

Assim, fascinados pela diferença, respondem ao processo de globalização através da reconstrução da identidade nordestina, ao colocar sob tensão as diferenças. Ao fraturar a hierarquia rígida imposta pelos modelos globalizados, amplia a cartografia da produção e circulação simbólica. Ao se referir a essas trocas culturais consequentes da globalização, assim se posiciona Anjos:

E é por ter demonstrado a insustentabilidade da ideia de universalizar uma determinada formação cultural que se pode argumentar que esse processo está intimamente associado ao abandono de uma noção monolítica de Modernismo e ao reconhecimento seja da coexistência de diferentes modernismos, da emergência de contra-modernismos, ou mesmo do surgimento do Pós-Modernismo, o qual teria na crescente horizontalização das trocas culturais uma de suas mais marcantes características (ANJOS, 2005, P. 60-61).

O *Manguebeat*, portanto repensa a condição do Nordeste em termos de identidade através de estratégias próprias de reação e integração ao mercado global, a partir da criação de bens simbólicos. Assim, o modelo de vida e a ideia de identidade criada historicamente pela comunidade regional nordestina se esvai, cedendo espaço para a recriação de um sistema de representação mais maduro com relação a essa ideia deformação identitária e cultural, buscando na fertilidade do mangue uma metáfora apropriada à situação da cidade.

No mangue, convivem o doce e o salgado de suas águas (a do rio e a do mar), que se encontram no estuário. Essa troca de formas variadas de vida presente nesse estuário, é tomada como alegoria das trocas culturais que se pautam nas mais diversas tradições de vida. O rio e o mar, o local e o global; é a troca cultural que se processa. Não se pode, portanto, aterrar o estuário, assim como é impróprio bloquear as trocas culturais. Ruas e mangues se assemelham ao mundo, as diversidades construídas no universo. A cena mangue pensa dessa forma.

A metáfora idealizada por Zero Quatro, um dos integrantes da banda, ao trabalhar em vídeos ecológicos, serviu de inspiração para a criação do movimento. Levando em consideração que o ecossistema mangue é chave na biodiversidade global, o Manguebeat parte da ideia de formar uma cena musical que seja tão rica e diversificada como são as vidas dos manguezais. Por ter como principal estandarte a sua diversidade, o movimento mangue agita o cenário musical de Recife de tal maneira que contamina outras formas de expressão culturais como o cinema, a moda e as artes plásticas.

Essa metáfora criada pelos integrantes da banda, no que se refere à relação entre o mangue e sua diversidade com as propostas do projeto dos mangueboys, pode ser percebida de forma bem clara na

criação do manifesto feito por um de seus integrantes. No referido manifesto, a noção de fertilidade é incorporada à cultura, responsável por todo o processo de proliferação e divulgação do projeto de Chico Science, Fred 04 e todos os manguelboys que se aliaram a esse pensamento por todo o Recife. Como o próprio Chico assinalava, a proposta que envolvia toda a cena manguel está ligada a uma preocupação em que se propõe criar uma “diversão levada a sério”. Essa dose de ironia pode ser percebida através dos símbolos que foram incorporados por seus integrantes, tais como “caranguejo com cérebro”, “antena parabólica enfiada na lama”, “parabólica voltada para o manguel”, enfim, todas as formas de criatividade e inventividade que acabaram de fato sendo levadas a sério e conseqüentemente passaram a ser veiculados pelos jovens de toda a cidade do Recife.

Vejamos na íntegra o Manifesto “Caranguejos com Cérebro”:

Manguel - O conceito

Estuário. Parte terminal de um rio ou lagoa. Porção de rio com água salobra. Em suas margens se encontram os manguezais, comunidades de plantas tropicais ou subtropicais inundadas pelos movimentos dos mares. Pela troca de matéria orgânica entre a água doce e a água salgada, os mangues estão entre os ecossistemas mais produtivos do mundo. Estima-se que duas mil espécies de micro-organismos e animais vertebrados e invertebrados estejam associados à vegetação do manguel. Os estuários fornecem áreas de desova e criação para dois terços da produção anual de pescados do mundo inteiro. Pelo menos oitenta espécies comercialmente importantes dependem dos alagadiços costeiros. Não é por acaso que os mangues são considerados um elo básico da cadeia alimentar marinha. Apesar das muriçocas, mosquitos e mutucas, inimigos das donas-de-casa, para os cientistas os mangues são tidos como os símbolos de fertilidade, diversidade e riqueza.

Manguetown - A cidade

A planície costeira onde a cidade do Recife foi fundada é cortada por seis rios. Após a expulsão dos holandeses, no século XVII, a (ex) cidade "maurícia" passou a crescer desordenadamente as custas do aterramento indiscriminado e da destruição dos seus manguezais. Em contrapartida, o desvario irresistível de uma cínica noção de "progresso", que elevou a cidade ao posto de "metrópole" do Nordeste, não tardou a revelar sua fragilidade. Bastaram pequenas mudanças nos "ventos" da história para que os primeiros sinais de esclerose econômica se manifestassem no início dos anos 60. Nos últimos trinta anos a síndrome da estagnação, aliada à permanência do mito da "metrópole", só tem levado ao agravamento acelerado do quadro de miséria e caos urbano. O Recife detém hoje o maior índice de desemprego do país. Mais da metade dos seus habitantes moram em favelas e alagados. Segundo um instituto de estudos populacionais de Washington, é hoje a quarta pior cidade do mundo para se viver.

Mangue - A cena

Emergência! Um choque rápido, ou o Recife morre de infarto! Não é preciso ser médico pra saber que a maneira mais simples de parar o coração de um sujeito é obstruir as suas veias. O modo mais rápido também, de infartar e esvaziar a alma de uma cidade como o Recife é matar os seus rios e aterrar os seus estuários. O que fazer para não afundar na depressão crônica que paralisa os cidadãos? Como devolver o ânimo deslobotomizar e recarregar as baterias da cidade? Simples! Basta injetar um pouco da energia na lama e estimular o que ainda resta de fertilidade nas veias do Recife. Em meados de 91 começou a ser gerado e articulado em vários pontos da cidade um núcleo de pesquisa e produção de idéias pop. O objetivo é engendrar um "circuito energético", capaz de conectar as boas vibrações dos mangues com a rede mundial de circulação de conceitos

pop. Imagem símbolo, uma antena parabólica enfiada na lama. Os mangueboys e manguegirls são indivíduos interessados em: quadrinhos, TV interativa, anti-psiquiatra, Bezerra da Silva, Hip Hop, midiotia, artismo, música de rua, John Coltrane, acaso, sexo não-virtual, conflitos étnicos e todos os avanços da química aplicada no terreno da alteração e expansão da consciência.

Segundo Vargas (2007, p. 66), o objetivo central do texto-manifesto “é relacionar a riqueza e diversidade biológica do ecossistema manguezal à cultura recifense, especialmente entre o aterramento de rios e mangues, como produto de uma cínica noção de progresso”. Na verdade, tudo não passa de uma proposta que busca projetar em forma de incentivo essa dura e decepcionante percepção de progresso, que, ao contrário criou na verdade um desânimo e esmaecimento tanto da cultura da cidade como o foi também o processo de destruição dos mangues através de seus aterramentos. Com o título de *Caranguejos com Cérebro*, o manifesto foi dividido em três partes.

Na parte inicial, **“Mangue – O Conceito”**, como forma de mostrar a importância do ecossistema manguezal, esse espaço em que a água do mar se encontra com a água do rio formando uma união fundamental no ciclo de alimentação, o manifesto prima por definir as riquezas desse ambiente em consequência do processo natural, em que o movimento das marés juntamente com o encontro do rio acaba por gerar fertilidade, uma vez que, se as marés trazem consigo variadas espécies de animais em período de desova próprios para o acasalamento, por outro, os rios fundem a esses animais vindos das marés, sementes e folhas e outros diversos materiais orgânicos. Esse encontro acaba por beneficiar riqueza em virtude dessa troca de componentes biológicos, químicos e biofísicos. Com isso, o manguezal acaba por atrair grande quantidade de animais, peixes, moluscos e crustáceos, pois, o alto índice de oxigênio e a permanente atividade biológica criam grandes taxas de nutrientes que se sedimentam na lama. Por essa razão, os caranguejos têm cérebro, pensam, criam se humanizam.

Como mostra Melo, no século XVII a nobreza que habitava Olinda atravessava o rio com certo comedimento, “pisando em ponta de pé, receando os alagados e os mangues” (MELLO, 1987, p. 35). Demonstrando um acentuado preconceito com aquilo que não conheciam, a nobreza colonizadora via na lama do mangue um perigo que poderia causar sérios danos, por isso o menosprezo pela paisagem.

Essa visão depreciativa que cria certo sentimento de desprezo pelo mangue ainda persiste hoje, sempre a ver os habitantes dessa região como mendigos, famintos, visão esta que se encontra no imaginário da população não somente do Recife, mas de todo o Brasil. Esse ambiente precisa ser soterrado para o bem do comércio imobiliário, pois se trata de um espaço propício à prostituição e espaço para se juntar entulhos e dejetos.

Para os mangueboys, esse manifesto tem um caráter, antes de qualquer coisa, político e de forte contestação a essa visão preconceituosa que se criou historicamente sobre o mangue e de seus habitantes. Na verdade, esse espaço é rico e de grande fertilidade, responsável por gerar vidas, como uma espécie de “maternidade do lar” (LIRA, apud Vargas, 2007, p. 67). Esses jovens perceberam essa diversidade, fertilidade e riqueza do mangue e, como numa espécie de metáfora, relacionaram essa dinâmica do ecossistema à vida cultural da cidade. Através de elementos e objetos abandonados, desprezados, mas repletos de significação, tem-se a riqueza cultural da região; homens-caranguejos que caminham pelo manguezal em busca de “antenas boas vibrações” buscando através dos “rios, pontes e overdrives” uma forma de se conectar com o mundo. De acordo com Vargas:

Surgiram como metáforas ecológicas aplicáveis às peculiaridades mestiças da cultura brasileira, sobretudo em suas músicas. No manifesto, tais ideias são grafadas como “rio com água salobra” e “troca de matéria orgânica. Além disso, deve-se frisar a marcante presença do mangue na cidade do Recife. Cortada por seis rios, boa parte dela está construída sobre aterramentos e os manguezais, seus odores e os caranguejos que os habitam são elementos peculiares à cena urbana (2007, p. 67).

Assim, retirando o mangue do “mangue”, de sua situação de miséria e colocando-o em contato com a diversidade global, o manifesto, ao conceituar, em sua primeira parte, o que seja o mangue, denuncia o isolamento do ambiente dos mocambos, dos caranguejos com cérebro e defende uma maior importância à cultura do Recife com sua fertilidade.

Percebemos aqui que o conceito de mangue nos aponta olhares para o abandono da cidade, como se o texto buscasse “abrir o olho” da população para o que ela não consegue enxergar. Como já apontava o

pintor Leonardo da Vinci, é pelo olhar que a alma tem acesso ao mundo, pois se trata “da janela do corpo por onde a alma especula e frui a beleza do mundo, aceitando a prisão do corpo que, sem esse poder, seria um tormento” (CHAUÍ, 1993, p. 18-19). O manifesto parece querer mostrar o poder e as várias posições do olhar com sua capacidade de percepção, não apenas do que é palpável, mas, sobretudo do que é sensitivo. Percebemos aqui quatro olhares que podem ser debruçados sobre o mangue: o mangue como parte do passado da cidade; o mangue como espécie de riqueza ecológica sempre apto a gerar vidas e equilíbrio ambiental; o mangue como lugar de sabedoria e conhecimento; o mangue como espaço de exclusão, de marginalidade. E é de lá, portanto, da marginália, que viceja a arte, brota a cultura nordestina que se apossa e assimila da técnica para se fortalecer da energia “morta”, mas sempre viva do mangue.

(...) os homens veem, até hoje, crescerem diante de seus olhos, as coroas lodosas, e transformarem-se, pela força construtora dos mangues, em ilhas verdejantes, fervilhantes de vida. E veem, assombrados, proliferarem em torno das ilhas maiores, outras pequeninas, como saídas durante a noite de seu próprio ventre, em misteriosos partos da terra que o mangue milagrosamente ajuda (CASTRO, 1967, p. 15)

Nesse trecho clássico de Josué de Castro, como podemos observar, a lama se apresenta como forma de insurreição.

A segunda parte do texto-manifesto, “**Manguetown – A Cidade**”, retomando “os ventos da história”, aponta para a realidade socioeconômica da cidade através de um profundo senso crítico. Apresenta Recife e as condições de vida da população demonstrando claramente o processo de refreamento econômico por que passa a cidade, seu progresso acelerado, mas sem estrutura ou planejamento, atendendo exclusivamente à necessidade do capitalismo, limitando a vida dos homens que se entulham em mocambos e vivem desesperadamente e desconfortavelmente como animais.

A fragilidade da cidade, consequente de seu crescimento desordenado que acabou por aterrar e destruir os manguezais, mas que ainda insiste em viver do mito de grande metrópole do Nordeste, onde na verdade sustenta miséria e caos urbano. Recife é aqui apresentada com seu mosaico colorido, seus cheiros e sons. A paisagem natural que

se apresenta diante do caos urbano expressa ao mesmo tempo abandono, soterramento e diversidade de expressões culturais, mostrando o aspecto inconfundível da cidade do Recife, envolvida por sua paisagem natural.

A terceira parte do manifesto, “**Mangue – A Cena**” apresenta, por parte do grupo, uma proposta para melhorar a situação cultural da cidade. Sugerindo “um choque rápido ou o Recife morre de infarto”, o texto mostra a necessidade premente de injetar um pouco de lama com o fim de estimular o que ainda existe de fertilidade nas veias da cidade. Assim, para conectar boas vibrações que vêm de fora, o caranguejo precisa se antenar, pois a ação predadora do homem acabou por amofinar a cidade que está prestes a infartar. Seus cidadãos se apresentam lobotomizados e depressivos em ter que presenciar a decadência física, econômica e cultural da cidade. Os mangueboys devem, portanto, reagir contra a situação atual, e focalizando claramente qual é seu compromisso com o povo e a cidade sucateada.

Esse manifesto foi lançado em 1991 na imprensa local. Sua mensagem foi rapidamente captada pela juventude e pelo público em geral, sobretudo porque os mangueboys apresentavam seus conceitos através de um forte desempenho musical e rítmico, fazendo com que a cultura da *Manguetown* passasse a ser vista de outra maneira, inclusive por outros artistas como cineastas, artistas plásticos e estilistas de moda. Com isso, o *Manguebeat* se projeta no cenário global por hibridizar uma linguagem que sintoniza o que é regional com o que era produzido naquele momento pelos circuitos internacionais e tecnológicos do pop mundial; por isso o uso de expressões como “uma antena parabólica enfiada na lama”. Através de uma posição crítica e sem reducionismos folclorizados, os integrantes da banda Chico Science e Nação Zumbi se recusavam a defender uma postura essencialista de cultura, que acentua apenas o valor da tradição local. Anjos, assim sintetiza esse propósito, ao se posicionar acerca do projeto mangue:

Através da injeção de “um pouco de energia na lama”, mostraram ser possível conectar o universo fértil dos manguezais “com a rede mundial de circulação de conceitos pop”, dando, com isso, ânimo e corpo novo à diversidade cultural da cidade. Ao invés de causar a morte das tradições musicais de Pernambuco, o movimento mangue tornou-as contemporâneas dos que se ocupam da criação artística local. (ANJOS, 2000, p. 53-54)

É dessa forma que se processa a dinâmica da globalização no Manguêbeat. Seria impossível a monocultura açucareira representar uma cena tão variada de uma sociedade que se conecta tão vastamente com a tecnologia da informação e com a espetacularização da imagem no mundo contemporâneo. É uma maneira de hibridizar as identidades. Neste quadro, tem-se uma abertura cultural em que o local agora sobrevive em contato com o universal. Os caranguejos manguêboys irão, portanto, desempenhar um papel fundamental no projeto dinâmico do nosso ecossistema. Os manguêboys cavam, assim como os caranguejos, gerando a renovação do ar em ambiente fechado, transformando em gás a lama num processo biológico que fortalece a fauna e a flora dos manguezais. Arremata Vargas:

Quando cava, o caranguejo promove a renovação de nutrientes de camadas mais profundas da lama, permitindo a reutilização desses nutrientes por plantas e outros microorganismos. Além disso, despedaça folhas que se tornam alimentos de outras espécies menores. Sua função socioeconômica é grande também. Catado por pessoa que afundam pés e mão na lama (as “impressionantes esculturas de lama”, conforme letra da canção *Rios, Pontes e Overdrives*), é fonte de alimentação e sobrevivência de populações ribeirinhas pobres (2007, p. 71)

Na proposta do projeto mangue, portanto, o caranguejo não é visto apenas como subalterno, vítima da exclusão social, senão como vida, aquele que coloca oxigênio na lama e nutre outros animais. “Assim, apesar da imagem de opressão, é também a imagem da libertação na medida em que oxigena o mangue e, pela antena parabólica, conecta-se a toda rede contemporânea de informações (LEÃO, 2002, p. 95-96).

Neste quadro, percebemos que a ressonância do tema de Josué de Castro em suas obras “Geografia da Fome” e “Homens e Caranguejos” está visivelmente presente nesse manifesto. A metáfora homem-caranguejo aponta para um processo metafórico utilizado pelos integrantes do movimento mangue para aproximar ao pensamento do escritor.

O que teria, dessa forma, de novidade nesse manifesto do Manguêbeat? Esse olhar cínico já revela a partir do próprio título dado pelos seus integrantes “*Caranguejos com Cérebro*”, uma espécie de

inversão, que focaliza a transformação do homem-caranguejo no caranguejo-homem. A partir da observação dos passos que vão justificar essa afirmação, percebemos que, de início, o homem que habitava com os caranguejos no mangue, acabou por se mimetizar e tornar-se semelhante aos caranguejos através de uma forte metáfora; em seguida, os caranguejos se transformaram na matéria que vai constituir o homem. Assim, o cinismo crítico do manifesto se encontra na denúncia de que a exclusão social faz reforçar a semelhança entre homem e caranguejo, pois os homens que habitam o mangue tornaram-se reificados e assemelhados aos crustáceos, por se desumanizarem. Em contrapartida, é necessário observar que os caranguejos que foram esquecidos em virtude do modelo de desenvolvimento social e econômico excludente, ao contrário dos outros, têm cérebro, como bem atesta o título do manifesto. Nesse sentido, percebemos uma forma de personificação, já que o caranguejo se torna homem fazendo com que suscite uma reumanização daquilo que, por questões excludentes foi desumanizado.

Fica claro, portanto que, ao cantar o homem pobre da cidade em seus versos orais e populares, a poética do *Manguebeat* apresenta uma mensagem, um código bastante original e conceitual, destacando sua solidariedade para com o jovem periférico, que, para sobreviver, lança mão da esperteza como forma de fuga da aporia do sistema.

Portanto, com essa imagem de "uma antena parabólica enfiada na lama", os idealizadores da cena mangue destroem a visão acrítica e a-histórica que defendia a impossibilidade de fusão de ritmos diferentes e representativos de culturas diversas e distantes, que não encontravam um ponto de equilíbrio entre si, mas uma postura de recalque entre ambas. Assim, trazendo uma definição não mais folclórica e museificada da cultura popular nordestina, o movimento *Manguebeat* faz com que os valores criados pela tradição mudem de direção e transformem a cultura dessa região numa possibilidade de se reconstruir, de forma a não mais ser vista como algo puro e imutável.

Para isso, o movimento propõe injetar um pouco de energia na lama do mangue e assim poder realizar uma interlocução entre o universo fértil típico dos manguezais e o circuito mundial por onde trafegam os conceitos pop, criando com isso a possibilidade de despertar as mais variadas formas de manifestações de cultura na cidade. A globalização, portanto, ao invés de destruir ou subjugar as tradições tornando-as homogêneas e não paritárias com o modelo de mercado imposto pelo capitalismo, torna-as possíveis de dialogar com o mundo, tirando Recife do anonimato, ao colocar os caranguejos em andada por cima das pontes em suas cordas. Há muito tempo não se ouvia tanto

maracatu com seus fortes tambores, que agora se uniam aos mais variados modelos simbólicos de ritmos globais. Computadores e lamas se conectam de forma inteligente e audaciosa, ao gerar um ritmo novo, uma alquimia musical, até então nunca visto na cidade. Criando uma articulação em que o pobre protagoniza a narrativa, o *Manguebeat* gera uma produção marcada pela diferença, ao reconstruir a ideia de região Nordeste. Sem abandonar seu território e nem seu campo de atuação, a história do Nordeste ainda se utiliza de seus bilros, de suas rendas e de seu maracatu, sem que para isso se entregue, sem uma visão crítica, aos códigos e modelos estabelecidos por outros espaços. Promove-se, assim, um amolecimento do conceito rígido de uma tradição através da utilização maleável de outras formas culturais promovidas para uso conjunto, gerando uma afirmação do caráter processual e construção permanente das formações identitárias. A proposta do movimento mangue tem sido tomada como estratégia por outros artistas e defensores de uma arte em trânsito, em constante diálogo com a globalização. Na avaliação madura de Anjos:

No início da década de 1970, Hélio Oiticica disse que o Brasil não *existia*, sugerindo, é provável, a dissolução de uma ideia hegemônica do país, a qual iria efetivamente ocorrer, ainda que de forma gradual e lenta, nas décadas seguintes. Talvez seja possível dizer que o Nordeste do Brasil, como espaço de limites simbólicos definidos, tampouco exista. Permanece, em todo caso, como repositário de símbolos, mitos, técnicas, imagens e procedimentos que o confirmam como um partícipe da diversa, complexa e impura herança cultural do mundo. E se é pouco prudente tentar estabelecer os contornos precisos de uma ideia de Nordeste no mundo contemporâneo, pode-se afirmar, com alguma segurança, que as distinções dicotômicas presentes em debates travados na primeira metade do século XX (tradições *versus* europeização, Regionalismo *versus* Modernismo) não mais fazem sentido. As produções de seus artistas não buscam afirmar a identidade de um território com fronteiras rígidas nem têm pretensões de nacionalizar o que é falado de um lugar do país. Somadas, apenas participam, de uma posição específica, dos embates

transculturais que a globalização ativa (2005, p. 69-70).

Assim sendo, o Nordeste deixa de ser um território imóvel para se tornar movediço, mergulhado numa temporalidade que se encolhe e dilata, desestruturando a imagem inerte de uma região, ao reconstruir suas fronteiras como espaço de possibilidade de permutas culturais. Reinvenção de expressões de vida que criam vários “nordestes” e não apenas um.

Deixai que os fatos sejam fatos naturalmente, sem que
sejam forjados para acontecer. Deixai que os olhos
vejam pequenos detalhes lentamente.

CHICO SCIENCE

ENSAIO 2: *MANGUEBEAT*, TÉCNICA E CULTURA: A EMERGÊNCIA DE UMA POESIA POPULAR DE MASSA.

Ciência, técnica e cultura na contemporaneidade: redimensionando a imanência literária e o conceito de arte.

A globalização vem acompanhada por importantes mudanças em consequência dos adventos tecnológicos que a cada dia nos surpreendem. Nesse contexto, podemos incluir a arte como um dos elementos da sociedade que têm sido modificados, uma vez que, historicamente, a mesma se apropria de técnicas e tecnologias de seu tempo para ser manifestada (LIESEN, 2005, p. 82). E a música, em especial, por ser um dos fenômenos mais ligados à tecnologia, é a que, entre as artes, mais vem sofrendo transformações significativas.

Já discutimos em outro momento dessa nossa tese que a época em que estamos vivendo caracteriza-se pelo aparente colapso de alguns modelos epistemológicos clássicos, um colapso intimamente relacionado com a perda da noção de representação política (EAGLETON, 1998, p. 21). Por essa razão, os estudos científicos, ao serem redimensionados, trazem consigo uma nova visão da técnica e de sua relação com o homem, ao ampliar seus horizontes de contato.

Mais que uma simples ruptura, a globalização, em seu estágio atual, pode ser vista como uma inflexão, uma forma de desdobramento intrínseco à vocação transnacional característico do capitalismo que se realiza no chamado capitalismo tardio ou pós-industrial. E é nesse cenário, que a questão da técnica e da ciência emerge ainda mais como elemento importante, em que o processo de globalização tecnológica nos faz refletir sobre as noções de cultura.

Por intermédio da utilização da técnica como meio, o ser humano vem modificando a natureza, fazendo com que certos procedimentos técnicos tenham uma relação de mediação com o desenvolvimento da cultura. Assim, ao valer-se de certos recursos técnicos, a arte, bem como outras formas de manifestações culturais, encontra a materialidade da vida, ampliando suas relações com a sociedade.

Embora seja um debate que se processa ao longo dos tempos, a relação entre a ciência e a técnica vem frequentando cada vez mais o pensamento filosófico, político e científico na contemporaneidade. Mas, em tempos de globalização acelerada, a cultura entra em cena, emergindo como ponto importante nesse processo técnico e científico, sendo agora mais do que nunca uma questão que envolve também a

ética. De acordo com Heidegger, quando nos referimos à técnica, devemos questionar o que ela é, seja enquanto um meio para um fim ou como uma forma de fazer e de ser do homem, duas razões correlacionadas, já que buscar estabelecer meios e fins faz parte das ações e projetos humanos. (HEIDEGGER, *SCIENTIAE STUDIA*, 2007). É nessa relação com o homem que vamos discutir a técnica e a arte na contemporaneidade e em que sentido isso vem influenciando no comportamento da sociedade. Com isso, novas formas e padrões de produção irrompem, modificando a própria condição humana. Assim, cada vez mais a questão da técnica tem nos trazido grandes e complexas reflexões sobre o seu papel no mundo contemporâneo, já que tem se transformado cada vez mais em uma forma de fazer humano, de desocultamento, de desabrigoamento, ou seja, a técnica se essencializa no âmbito onde acontece a descoberta, o domínio do conhecimento por parte do homem, aquilo que Heidegger denomina de “determinação instrumental e antropológica da técnica” (HEIDEGGER, 2007, p. 376).

A discussão em torno da ideia de que os meios tecnológicos têm sido responsáveis por gerar um processo de racionalidade instrumental, algo que governa o nosso modo de viver, capaz de nos transformar em meio, vem sendo colocada em pauta nos debates acadêmicos atuais. É comum a difusão da ideia de que a técnica tem descaracterizado o homem a ponto de sua identidade ser agora calculada pelo aparato técnico a que pertence. Parece ser consenso entre os teóricos afirmar que não tem o que refutar o fato da liberdade não estar mais ao alcance do indivíduo, mas sim do papel que este ocupa sob o domínio da técnica. Tudo nos leva a crer que a técnica passou a assumir o comando, levando à decadência irremediável do humanismo, enquanto centralidade da subjetividade humana, chegando ao ponto de dominar a ética, a moral e até mesmo os sentimentos. Para muitos, seria a própria morte do indivíduo, não o indivíduo empírico, o átomo social, mas o sistema de valores que define a história desses indivíduos. Como se morresse “aquele sujeito que, a partir da consciência da própria individualidade, se considera autônomo, independente, livre, até o limite da liberdade do outro, e, por efeito deste reconhecimento, igual aos outros” (GALIMBERTI, 2003, p. 37).

Neste sentido, é possível afirmar que a técnica é a essência do homem, não apenas porque, devido à sua insuficiente capacidade instintiva, o homem, sem a técnica, não teria sobrevivido, mas também porque, usufruindo da plasticidade de adaptação

que provém da genericidade e da não rigidez dos seus instintos, pôde, através dos procedimentos técnicos de seleção e estabilização, alcançar “culturalmente” a seletividade e estabilidade que o animal possui “por natureza” (GALIMBERTI, 2003, p.42).

Trata-se do programa vital do ser humano, pois o técnico, ou a sua capacidade técnica tem como missão inventar os procedimentos mais simples e seguros para conseguir as necessidades do homem (Ortega, 1991). Em outras palavras, se somos adeptos da ideia de que a técnica pode ser vista como a essência do homem, então podemos legitimá-la a partir de um critério que a coloca não mais como instrumento à disposição do homem, conforme se observava antes da modernidade, onde a técnica era vista apenas como simples meio, como instrumentalização para que o homem pudesse alcançar determinados fins em prol de suas necessidades. Mas, nesse novo cenário de uma crise da modernidade, a técnica adquire um novo espaço e um novo formato, e sua crescida disponibilidade passa a abrir possibilidades para se alcançar qualquer fim, deixando de ser apenas meio, ao levar o homem ao alcance de seus objetivos através da mediação.

Se a técnica se torna o último horizonte a partir do qual se abrem todos os campos de experiência, se não é mais a experiência que, repetida, dirige o procedimento técnico, mas é a técnica que se põe como condição que determina o modo de fazermos experiência, então assistimos àquela inversão pela qual não é mais o homem o sujeito da história, mas a técnica, na medida em que, emancipada da condição de mero “instrumento”, passa a dispor da natureza como seu fundo e do homem como seu funcionário. Isso acarreta uma revisão radical dos modos tradicionais de entender a razão, a verdade, a ideologia, a política, a ética, a natureza, a religião e a própria história. (GALIMBERTI, 2003, p. 47)

É comum também se proferir a ideia de que o homem, diante do aparato técnico, tenha se transformado em um ser *a-histórico*, por sua dependência, pelo fato de sua memória estar sendo mediada pela técnica, anulando o futuro em prol de um presente imediato e pensado em seu acelerado potenciamento. É partindo de toda essa discussão que

iremos refletir os novos rumos da arte, da literatura e da cultura na contemporaneidade. Esse é o nosso ponto de partida nesse capítulo, para em seguida, fomentarmos uma discussão sobre nosso objeto de estudo, o movimento *Manguebeat*, como criação de uma cultura de resistência que se relaciona a toda essa realidade da técnica e do processo de mediação por ela gerada, nessa nova fase do capitalismo global. Surgem, assim, algumas reflexões que servirão de base para nossas ideias. a) Que tipo de implicações pode trazer a técnica, quando aliada ao conhecimento? b) A arte, a literatura e a cultura, como devem ser vistas e reavaliadas a partir da entrada das técnicas pós-modernas na vida do homem? c) Como falar de novas experiências e novas sensibilidades nessa relação entre arte e a técnica em nosso momento atual?

A nosso ver, devemos pensar se realmente o homem perdeu sua capacidade e sua potencialidade de usar a técnica como simples meio a serviço dos fins estabelecidos por ele. Essa tão anunciada instrumentalização que transforma o mundo da vida em refém do aparato técnico, cada vez mais autônomo, deve ser observada com mais cuidado, para que não se cometa o erro de pensar o homem apenas como funcionário desse aparato técnico, levando a sua identidade a uma forma de funcionalidade diante dessa nova realidade. É preciso pensar outras maneiras de ver a relação entre o homem e a técnica e não unicamente como uma nova forma de racionalidade humana que acabou por dominar o próprio homem, superando-o e condicionando o seu modo de pensar.

Pode-se até pensar que a liberdade parece estar sendo determinada pela competência da técnica, levando à crise do indivíduo, esmaecendo a sua capacidade de criar, universalizando o saber e o pensar. Essa discussão deve ser levantada, sem dúvida, porém ponderada, vendo, assim, o outro lado da moeda, já que se faz necessário pensar também no poder e na força do ser humano, na sua capacidade de produzir, fabricar, de encontrar os mecanismos para realizar o programa que ele busca ser. Sem dúvida, a tecnologia é capaz de empreender revoluções e mudar nossas vidas. Mas será que já não somos mais senhores desse processo? Como criadores, não conseguimos mais controlar nossas criaturas?

Há uma relação entre o homem e a técnica, e esta abre condições para que o homem encontre na natureza sua forma de vida. O sentido e a causa da técnica estão, pois, fora dela, já que se relacionam com a forma como o homem emprega suas energias possíveis libertadas por ela. É papel da técnica, portanto, franquear ao homem a

possibilidade de ser ele mesmo, de poder criar condições de gerir-se, de se ocupar em ser o humano do homem, ao buscar organizar-se na relação com o social, o artístico e o político. Por essa razão, não devemos ver o homem como um ser que apenas busca satisfazer suas necessidades básicas, tornando-se unicamente *nec-otium*, (negócio), mas um ser que está no mundo e, a partir daí, constrói seu próprio mundo, suprimindo sua necessidade, para adquirir rendimento em seu contato com as exigências naturais.

O homem, agora, amplia sua capacidade de experimentação, modificando seu modo de sentir, aumentando seu horizonte de expectativas que passa a ser visto para além do tradicional espaço geográfico e histórico conhecidos do homem, adquirindo novas experiências. A técnica moderna fez gerar uma mudança na forma de ação humana, que, não necessariamente afeta o processo de humanização, nem tampouco acarreta a destruição da dimensão ética como tal. Nesse sentido, devemos pensar a técnica também a partir da construção essencial de uma *autopoiesis*, uma espécie de dinâmica independente que acaba por destruir tudo o que não conspira a favor de seu progresso.

Não estaremos caminhando, quiçá, para um futuro bem mais próximo do que podemos imaginar, para um novo humanismo, através de uma nova articulação entre a tecnologia, a ciência e o homem, em que este se define não mais como simples meio a serviço da técnica, mas como elemento que se configura como sujeito e fundamento principal de todo o processo tecnológico? Acreditamos que sim, e é por isso que, ao estudarmos o projeto do *Manguebeat*, constatamos a presença de uma ação humana, em consonância com a técnica, com os aparatos tecnológicos midiáticos característicos do capitalismo global, que formalizam um diálogo paritário entre duas forças que se potencializam e que com isso conferem à condição humana uma dimensão contrária ao que se propaga de uma forma geral nos discursos pessimistas em torno da relação homem/técnica. Não se trata, portanto, de um retorno a Auschwitz, como na visão do frankfurtiano Adorno, em sua fala “Educação após Auschwitz”, numa completa atitude de preocupação e resistência à técnica e à ciência como veículo de produção de fetiche da mercadoria, com seu uso como valor cultural e função meramente ideológica, como uma arma de dominação do homem pelo homem, através da manipulação da indústria cultural. Não podemos pensar a técnica como algo que apenas criará o indivíduo tecnologicado, cujo modo de ação e energia psíquica se afinam e se depreciam diante do poder tecnológico.

Diante de toda essa situação controversa acerca do papel da técnica e da relação entre ela e o homem, e observando o percurso crítico que se processa diante dessa questão, que vai, do olhar otimista de Bacon, de Descartes, e dos iluministas, passando pela percepção crítica do olhar de Marx, embora ambivalente, até nos deparamos com o pensamento de Adorno, chegamos à conclusão de que há, em meio a essas variadas visões, um elemento comum entre eles, que para nós é extremamente relevante: é a ideia de que, a técnica e a ciência como instrumento que são de poder, ao vincular-se ao homem, seja para libertá-lo e ofertar-lhe uma morada, seja como meio de manipulação do homem, em ambos os casos, essa relação se torna importante, já que isso pressupõe que a técnica vai estar a serviço de uma grande parcela da humanidade. Adorno (1995), faz referência a algo “exagerado, irracional, patogênico” nesse relacionamento atual entre o homem e a tecnologia, usando o termo “véu tecnológico” ao mencionar a capacidade técnica de inserir certa ideologia nos homens.

Mas, por outro lado, é preciso pensar que o conjunto de inovações tecnológicas e comunicativas que cada vez mais se difundem na contemporaneidade trazem à tona as formas tecno-humanas de interação social, que acabam por gerar alterações em nosso cotidiano e em nossos sentidos, mostrando-nos a inadequação da ideia produzida historicamente, em sua reflexão humanista que sempre separou a técnica do homem. Por isso, urge fazer uma reavaliação do absolutismo e do reducionismo que defendem o princípio de auto- formação e autodeterminação do humano diante da técnica. A reflexão a respeito da técnica torna-se, assim, necessária para que não caiamos em raciocínios simplistas que tanto demonizam quanto celebram as inovações tecnológicas, sempre esquecendo as variadas possibilidades de uso da técnica. Enfim, é prudente que se evite as perspectivas teóricas que apontem para prerrogativas puramente deterministas, pois estas inviabilizam a distância e o estranhamento necessários que se deve ter para a reflexão e a crítica.

Félix Guattari, em seu livro *Caosmose* (1992), nos propõe um novo conceito de subjetividade, defendida a partir da composição de elementos materiais e imateriais, e nesse sentido, vista sob uma perspectiva polifônica. Assim, segundo esse autor:

A cidade, os objetos, os afetos, o corpo, os componentes da informática, da linguagem, os artefatos, bem como toda a materialidade que nos cerca, figuram como elementos constitutivos de

nossa subjetividade. A cidade nos interpela, nos reconfigura, nos afeta, e com ela todos os objetos que estão presentes em nosso cotidiano. (GUATTARI, 1992, p. 11)

Somos, portanto, constantemente afetados pela técnica, pelos aparatos tecnológicos que nos cercam, através de uma relação de reciprocidade, pois, à medida que somos afetados pela ação da tecnologia, quando com ela interagimos, também adquirimos a capacidade de transformá-la, através da recepção e interpretação que fazemos dela. Esse processo interativo não lança mão de limites ou essências próprias do homem e da técnica, bem como da natureza ou da cultura. Ao contrário, essas trocas criam uma interdependência, que abandona a possibilidade de domínios que sejam puros e estanques, avançando para um processo de dependência de complexas formas de agenciamentos.

Podemos dizer também que as novas configurações sociais não podem ser vistas apenas como produto simples e direto das mudanças no campo da tecnologia, já que se constata que há outros fatores que podem determinar o processo de desenvolvimento social. Nem se pode afirmar que a sociedade vai determinar a tecnologia, da mesma forma que esta também não tem controle geral a ponto de determinar a vida social. Isso nos faz concordar com o pensamento das correntes que apostam na existência de uma complexa “interação dialética” (CASTELLS, 2003, p. 43), aquela que concebe a técnica como parte pertencente de um processo muito mais amplo, complexo e circular, que não permite se chegar às essências do humano ou mesmo da técnica, pois homem e artefatos técnicos se imbricam numa interação contínua. Máquina e *ser* se completam, configurando uma superposição que se estabelece sucessivamente, pois os objetos técnicos passam a operar trocas, contágios, tornando-se potencializadores de complexidade, intermediando variados e amplos domínios. As tecnologias em contato com o homem transformam-se em equipamentos coletivos de subjetivação, onde tudo que é humano, passa a ser, concomitantemente, técnico, psíquico, econômico e histórico. Assim, torna-se impossível permanecer na visão reducionista, que se acerca de recortes dualistas e antagonicos entre o que seja artificial e humano ou natural e cultural, já que homem, natureza e técnica se manifestam e coexistem a partir de um caráter transversal, por serem híbridos, fortalecidos por injunções heterogêneas, inter-relações e bifurcações entre si.

Nosso pensamento vagueia de forma contrária às ideias de uma tecnologia perversa, dominante, de *per se*, embora não podemos desconhecer a ambiguidade da técnica. Não se pode sustentar esse raciocínio, quando se rejeita todas as premissas amparadas numa perspectiva totalizadora, que se fundamenta a partir de modelos e essências. Toda essencialidade nada mais é que criação da razão científica que tinha como tarefa maior antagonizar, dualizar e dividir, de forma sistemática, os domínios do conhecimento. Preferimos caminhar com o pensamento de Guattari (1992) que condena a rejeição dos aparatos tecnológicos inovadores e que por isso, acabam por submeter as novidades tecnológicas a um juízo de valor, pois pensamos também que tudo vai depender da maneira como se articula a técnica com os agenciamentos coletivos de enunciação¹¹.

Destarte, pode-se acreditar, sim, na criação de novas experimentações técnicas, sociais, econômicas, políticas etc., que se tornem capazes de mudar os domínios da vida humana, criando novas concepções e formas de vida para o humano. Por isso, necessita-se, contudo, da invenção de diferentes modos de vida que tragam o novo e que assim possam refutar as velhas e acabadas estruturas que insistem em se perpetuar, resistindo às mudanças.

O projeto artístico e cultural levado a cabo pelos integrantes do movimento *Manguebeat* é um exemplo pertinente para se observar essa construção da cultura contemporânea, objeto importante em nosso trabalho. Através das mais variadas redes de conexão e a utilização da técnica, ao lançar mão dos aparatos tecnológicos e utilizá-los de uma maneira inovadora, o projeto de Chico Science conecta aquilo que é específico da cultura dos mangues recifense, creditada como nacional e aquela que apresenta uma amplitude mais globalizada, tendo como suporte material as múltiplas redes, algumas, inclusive, criadas por eles. Essas redes de conexões se tornaram possíveis graças, por um lado, à criatividade de seus idealizadores em partirem para a interferência em usar essas técnicas avançadas em sua criação artística e musical e, por outro, em consequência das transformações no campo das comunicações por conta dos avanços tecnológicos como a internet, infovias, etc.

Nesse sentido, podemos falar da humanização da técnica através da arte que, por conta de seu desprendimento e de sua sensibilidade, pode criar capacidade de humanizar a ciência e a técnica,

¹¹ Para Guattari, o enunciado é o produto de um agenciamento, sempre coletivo, que põe em jogo, em nós e fora de nós, as populações, as multiplicidades, os territórios, os devires, os afetos, os acontecimentos.

ao colocá-la a serviço do homem, contribuindo com isso para a gestação de uma relação mais humana (até porque sabemos que a relação humana entre homem e arte, sempre foi possível). Como sabemos, o próprio Heidegger (2007) mencionava sua simpatia pela arte como saída, sobretudo a literatura e ainda mais prioritariamente a poesia. Heidegger assinala na *Carta sobre o Humanismo*:

A aspiração por uma Ética urge, com tanto mais pressa por uma realização, quanto mais a perplexidade manifesta do homem e, não menos, a oculta se exacerba para além de toda a medida. Deve dedicar-se todo o cuidado à possibilidade de criar uma Ética de caráter obrigatório, uma vez que o homem da técnica, entregue aos meios de comunicação de massa, somente pode ser levado a uma estabilidade segura, através de um recolhimento e ordenação do seu planejar e agir como um todo, correspondente à técnica" (HEIDEGGER, 199, p. 35).

Planejar e agir. Essas são as palavras-chaves para se entender o caráter ético do uso da técnica. Em tempos de tecnologia, como estamos vivenciando, mais do que nunca urge a tarefa humana de se aliar à técnica através do planejamento e da ação em prol de um bem comum, já que o pensamento técnico tem tomado de assalto toda esfera da vida, relações humanas, políticas, culturais, artísticas e assim por diante. E no caso específico da arte, que traz em si o poder de despertar no espectador uma importância ética e política, a técnica tem encontrado uma aliança perfeita.

Outro ponto fundamental que tem grande relevância nesse estudo da relação entre a técnica, a ciência, a cultura e a arte na contemporaneidade também passa pelo questionamento sobre uma nova concepção do saber científico, a partir dos fins dos conceitos modernos de verdade, razão, progresso e totalidade. Nesse sentido, o conhecimento científico passa a ser regulamentado a partir de uma pesquisa de instabilidade, formalizada na atualidade, já que a condição pós-moderna do conhecimento acaba por deslegitimar o conhecimento moderno, a partir de uma nova reformulação do saber, que sofre uma radical transformação em sua maneira de agir e de ser produzido, distribuído e legitimado, nas mais avançadas e diversificadas áreas do capitalismo contemporâneo.

A mudança de estatuto do saber está diretamente relacionada à entrada das sociedades na idade tida como pós-industrial, ao mesmo tempo em que as culturas penetram na idade denominada de pós-moderna. Essa passagem apresenta-se como um momento em que se vislumbra o acelerado crescimento da informação, sendo esta agora considerada a fonte de todas as fontes. Nesse sentido, a ciência, como toda e qualquer forma de conhecimento, nada mais é do que uma certa maneira de organizar, armazenar e distribuir certas informações para o mundo (LYOTARD, 2009, p. 09)

A filosofia moderna, com seu metadiscurso de legitimação da ciência, aquilo que se pode chamar de “enquadramento metafísico da ciência” (LYOTARD, p. 10), perde terreno no pensamento pós-moderno já que os avanços tecnológicos geraram fortes impactos e consequentes mudanças no saber do homem. Assim, o discurso científico, ao lado da técnica, vivencia novas paragens, novas configurações, sobretudo quando se discute a visão tradicional defendida pelos gregos, por exemplo, que viam na natureza uma ordem imutável que jamais poderia ser transformada pelo homem através de suas ações, já que formulada por intermédio de medidas controladoras. Em outras palavras, a visão científica, enquadrada na fundamentação do discurso metafísico que descrevia os fundamentos, as condições, a estrutura básica e as leis a partir das causas ou princípios que apontavam para um sentido da realidade como um todo, como uma totalidade, perdeu sentido no mundo contemporâneo, visto que outros paradigmas se apresentam como discursos emergentes buscando legitimar uma nova visão da ciência.

Partindo dessa constatação, e levando em conta o objeto de estudo que fundamenta nossa pesquisa, vemos a necessidade de desenvolver uma reflexão que fomenta uma análise da literatura e da arte em geral a partir de um olhar científico inovador, ou seja, como um objeto que exige uma nova visão de ciência, uma visão não mais reducionista, mas que se propõe pensar o objeto a partir de uma perspectiva transdisciplinar alicerçada em um campo mais personalizado do trabalho científico, tendo na técnica seu aliado mais importante.

Nesse sentido, a dimensão subjetiva ganha forças na concepção e observação do objeto de estudo, uma vez que a ciência pós-moderna, ao constatar que nenhuma forma de conhecimento é racional em si mesma, passa a procurar essa racionalidade não mais de forma total, e sim, por intermédio do diálogo com outras formas de conhecimento que adquiriram nova importância. A fragmentação do conhecimento na pós-modernidade, por ser temática e não mais individualizada em disciplinas

separadas e dominantes, faz com que todo conhecimento que se diz local, seja também total. Isso significa dizer que, na práxis interventora, faz-se necessário pensar globalmente para se poder agir localmente.

A ciência do paradigma emergente [...] é também assumidamente tradutora, ou seja, incentiva os conceitos e as teorias desenvolvidos localmente a emigrarem para outros lugares cognitivos, de modo a poderem ser utilizados fora do seu contexto de origem”(SANTOS, 2008, P. 48).

Podemos, assim, falar de uma evidente crise nas ciências nos tempos atuais, em que o modelo de ciência moderna entra em falência, abrindo espaço para um novo espírito científico, bem como para uma nova visão de uso da técnica. Por essa razão, podemos sustentar um olhar firme e crítico sobre a ordem científica implantada pela modernidade, com toda a sua visão hegemônica, sempre insistindo em se manter inflexível diante das reais necessidades humanas. A crise desse “paradigma dominante” (termo usado por Boaventura Santos) deve ser balizada sob a perspectiva de um olhar sociológico amparada em uma ordem científica emergente, ao abandonar a visão única em torno da busca do verdadeiro conhecimento, envolta em metodologias restritas, tornando-se assim, um modelo autoritário que despreza as necessidades humanas, contrariando os desejos do senso comum e, portanto, afastando-se da natureza e das carências humanas.

Acompanhando o percurso analítico da perspectiva histórica desse paradigma dominante que foi construído em torno de uma visão de ciência tradicional, podemos constatar que a crítica maior feita por Boaventura Santos (2008) remete à estrutura sobre a qual esta ciência estava montada e que foi constituída ao longo dos tempos. Fundada numa dinâmica inspirada numa espécie de “determinismo mecanicista”, predominando um campo de visão totalmente cognoscível, o modelo tradicional moderno de ciência organizava-se a partir de uma ordem cronológica e espacial que a tornava verticalizada.

No entanto, a nova perspectiva científica que emerge no mundo globalizado, pós-industrial e de fluxos interdiscursivos, abandona o olhar reducionista para se debruçar numa visão revolucionária em torno de uma sociedade comunicativa. Nesse sentido, o novo paradigma científico se constrói a partir de uma competência comunicativa em que as normas são problematizadas. Daí porque podemos afirmar que esse paradigma está montado na ideia de um conhecimento científico-natural

e científico-social, formalizado através da localidade e da totalidade, tornando-se assim um autoconhecimento, visando sempre a constituir-se em senso comum. Dessa maneira, o conhecimento deve ser adquirido de forma local, em que as análises do objeto partem de um campo disciplinar, mas que em seguida esse conhecimento pode ser ampliado para uma dimensão mais plural e que compartilhe possibilidades de condições a serem introjetadas no estudo local. Essa forma de compartilhamento revela-se pelas vias da transdisciplinaridade e da interdisciplinaridade.

É por esse caminho de pesquisa que podemos observar a melhor forma de atuação do projeto do *Manguebeat*, a partir da relação de fluxo que constrói o diálogo entre local e global, tanto no ritmo das canções, nas letras, bem como no diálogo com vários campos disciplinares. É nesse cenário de mudanças, de novos paradigmas científicos que devemos observar a proposta do movimento *Manguebeat*, já que o projeto cultural de Chico Science trabalha nos interstícios, ao dialogar com elementos globais, tecnologias de ponta, em que atuam estratégias multidirecionais, mas sem abrir mão do que lhe é diferencial e simultaneamente sua moeda de troca: os elementos característicos da pernambucanidade que, mesmo interligados diretamente aos elementos da sociedade capitalista e tecnológica, adotam uma postura paritária em relação ao outro, num processo de assimilação mútua. Apontando para a discussão das identidades cingidas, em um mundo de fronteiras rasuradas, os protagonistas do movimento mangue trazem para o público uma produção artística voltada para uma postura de criação dialógica em contato com esse novo contexto que se configura nos anos de 1990.

Transitando por diversos e variados gêneros musicais, o ritmo mangue coloca o local em contato com a cultura globalizada, fazendo com que os elementos regionais nordestinos criem uma amplitude cosmopolita, sem perder, é claro, sua singular dimensão, em um constante processo de assimilação. Não é à toa que Chico Science vociferava em bom tom que os mangueboys tinham “fome de informação” e por isso mesmo o movimento escolheu como símbolo representativo uma “antena parabólica enterrada na lama” para transmitir, receber e processar dados. A proposta musical da banda é resultado da fascinação e da euforia rítmica que marca a diversidade de manifestações musicais. Hibridização, reciclagem, rasura de fronteiras, enfim, ao se inserir diretamente nas discussões sobre globalização e seus processos correlacionados, o movimento mangue se insere numa mobilidade de fronteiras inerente ao contexto contemporâneo, trazendo

à cena um diálogo constante e intenso entre gerações diferentes, fazendo com que a sonoridade nordestina crie forças, assentindo, dessa maneira, na ideia de Boaventura de que o local se fortalece com o apoio do global, nessa nova configuração do emergente paradigma científico.

Muito embora no atual cenário ainda não seja um consenso entre os cientistas que estamos vivenciando uma transição relevante para os novos rumos da ciência, percebe-se que a pós-modernidade está criando importantes transformações na maneira de se produzir o conhecimento, o que faz com que a arte e a cultura em geral passe a ser observada e analisada mediante outra forma de fazer científico. Essas transformações tecnológicas têm afetado profundamente a ciência, tanto na sua essência quanto no seu papel transformador com relação ao progresso da sociedade, fazendo com que sua compreensão esteja diretamente associada a relações flexíveis e complexas, cujo dinamismo abre espaço para questionamentos nunca antes possíveis.

A demarcação de limites impostos pela ciência moderna abre espaço agora para a multiplicidade de linguagens, quebrando o poder das certezas articuladas por esse modelo paradigmático de ciência dominante. A condição pós-moderna cria a possibilidade de emergir as contradições do paradigma das certezas, já que a sociedade passa a ser demarcada pela ambiguidade, flexibilização, possibilitando um trabalho que valoriza a precariedade ao invés do determinismo moderno. Entra em cena, portanto, a linguagem-máquina com seus jogos de linguagem que se abrem para novos lances, relativizando o discurso científico tradicional com seus dogmas e suas “verdades sagradas”, denunciando as fragilidades da ciência moderna, admitindo, assim, sua falibilidade. Como nas palavras de Chico Science, na canção “Computadores fazem arte”, do álbum “Da lama ao caos”, de 1994:

Computadores fazem arte/Artistas fazem
dinheiro/Computadores Avançam/Artistas pegam
carona/Cientistas criam o novo/Artistas levam a
fama/ Cientistas criam o novo/Artistas levam a
fama (SCIENCE, 1994).

Essa flexibilidade vai permitir que o conhecimento de um determinado fenômeno tenha uma abrangência múltipla em seus enunciados, muitas vezes chegando até a incompatibilidade entre si, já que a ciência pós-moderna se inspira na falta de consenso, discordância, no dissenso. Isso acaba por proporcionar a criação de novas ideias

fazendo impulsionar um processo criativo, imprevisível e incerto, o que faz com que o novo passe a vigorar com mais força. Como cita Santos:

Isto implica, por um lado, que se transforme a solidariedade na forma hegemônica de saber e, por outro, que se aceite certo nível de caos decorrente da negligência relativa do conhecimento-regulação [...] é tão impossível um conhecimento científico sem condições como um conhecimento plenamente consciente de todas as condições que o tornam possível. (2008, p. 65).

Além do mais, a disjunção entre o sujeito e o objeto implica na separação entre o humano e o não-humano. Pelo entendimento epistemológico, o não-humano pode significar, por um lado, a sociedade e por outro, a natureza. Ao desumanizar o objeto, cria-se a ideia de um conhecimento instrumental e regulatório, no qual o saber está no domínio do caos pela ordem. A concepção de ciência pós-moderna rejeita, portanto, tudo isso, ao questionar sua prática e os cientistas passam a refletir suas relações consigo e com seus instrumentos. Trata-se de um processo de *desdogmatização* do saber científico em que a flexibilidade atinge as ciências naturais e humanas.

É a partir do conceito de ciência na pós-modernidade que se processa a discussão do *Manguebeat* enquanto objeto de estudo, que coloca em xeque a concepção da filosofia moderna, que, sob a égide do pensamento iluminista, era apontada como algo autorreferente, ou seja, sua existência se renovava constantemente com base em si mesma (LYOTARD, 2009).

Lyotard, em seu livro *A Condição Pós-Moderna*, vai expor os pressupostos que já anunciavam a transformação radical na forma como o saber é produzido, distribuído e legitimado nos mais avançados setores do capitalismo contemporâneo. Nessa obra, o autor vai afirmar que “na sociedade e na cultura contemporâneas, sociedade pós-industrial e cultura pós-moderna, a legitimação do saber se põe em outros termos” (LYOTARD, 2003, p. 79). A partir desse pensamento, podemos refletir sobre a questão do saber na sociedade pós-moderna como galgada em termos de deslegitimação e total desaparecimento da nostalgia na unidade das metarrativas, abrindo caminho para uma nova concepção de saber, para uma nova legitimação. Assim, os metarrelatos que eram amparados por um determinado jogo de linguagem perdem terreno para a multiplicidade de linguagens que tomam corpo nesse momento atual e

com isso, a previsibilidade e a preeminência da função contínua de derivadas que eram tomados como paradigmas científicos já se encontram em vias de desaparecimento.

Interessando-se pelos indecíveis, nos limites da precisão do controle, pelos quanta, pelos conflitos de informação não completa, pelos “fracta”, pelas catástrofes, pelos paradoxos paradigmáticos, a ciência pós-moderna torna a teoria de sua própria evolução descontínua, catastrófica, não retificável, paradoxal. Muda o sentido da palavra saber e diz como esta mudança pode se fazer. Produz, não o conhecido, mas o desconhecido. E sugere um modelo de legitimação que não é de modo algum o da melhor *performance*, mas o da diferença compreendida como paralogia. (LYOTARD, 2009, p. 107-108)

Assim, o saber pós-moderno vem redimensionar alguns conceitos clássicos ligados às grandes narrativas, e a partir daí mostrar que a ciência, como pesquisa de instabilidade em que agora se encontra, faz com que os discursos legitimados pela ciência tradicional já se tornem mais aceitos por todas as culturas. Buscando justificar suas ideias através do conceito de jogos de linguagem, de Wittgenstein, o autor afirma que a legitimação dos saberes só se formaliza através do local e contextual. Da mesma maneira que as variadas linguagens só adquirem certos sentidos quando usadas em forma de “lance”, através de um jogo específico, os saberes também só poderão ser justificados por intermédio de consensos não estáveis e parciais.

A partir dessa nova visão de ciência, surge a pergunta: como saber se uma teoria é válida ou não? O que vai nos restar, então, segundo esse pensamento, é a performance da teoria, ou seja, a eficácia que pode ter uma determinada teoria, um determinado pensamento para ser legitimado. Em outras palavras, os melhores resultados produzidos, legitimam a validade de um saber.

Assim, para que, por intermédio da performance pura, a ciência não seja reduzida ao aspecto meramente industrial, comercial e lucrativo, faz-se relevante pensar então, como alternativa, em um dos aspectos mais positivos do pensamento científico da pós-modernidade, a saber, o reconhecimento de que é necessário o convívio harmonioso com as diferenças. Com isso, Lyotard denomina de “paralogia” o reconhecimento das diferenças que defendem a ideia de que um

verdadeiro e bom saber é todo aquele saber que, ao perceber as suas “anomalias” internas, acaba por construir novos conceitos para reelaborar o saber em questão, e assim, legitimá-lo em seu aspecto mais criativo. Em outras palavras, convém (o cientista) descobrir, em meio ao universo de informações que proliferam a cada instante e bombardeiam os nossos sentidos, quais as que são mais importantes e que poderão se tornar conhecimento válido. Um exemplo claro desse fato pode ser constatado, hoje, por meio da internet.

Assim, ao nos depararmos com o confronto entre o conceito tradicional de ciência e o conceito filosófico contemporâneo, de acordo com as ideias desenvolvidas aqui, vamos propor que o projeto do *Manguebeat*, enquanto poesia de fluxo, se formaliza a partir de uma nova proposta de análise científica, contrariando a imanência da “literatura literária”, tributária da ciência dos objetos, já que voltada para a perspectiva de um novo saber científico e uma nova estratégia de se relacionar com a técnica. Dessa maneira, somos levados a discutir a representação literária por um outro viés. A literatura como deslocamento, mobilidade, já que intersemiótica e intermidial. Não se trata, contudo, de negligenciar as semióticas literárias ou as questões estéticas da arte, mas de apontar para uma nova forma de *know-how*, de criar um novo conceito semiótico, em que o que está em jogo é o trânsito, o fluxo, o devir. É a entrada de um novo saber científico e de uma nova relação com a técnica - como veremos adiante, ao utilizarmos o conceito de “nomadologia”, de Deleuze e Guattari - e que, portanto, criam-se condições necessárias para se pensar os rumos da arte e, sobretudo, do papel da literatura e da cultura no mundo contemporâneo.

Diante de toda essa discussão em termos da instabilidade da ciência, faz-se necessário pensar a técnica, tal como a entendemos - relacionando-a tanto ao universo dos meios, ou seja, às tecnologias, com todos os seus suportes técnicos, quanto à forma de orientação do emprego dessa técnica - a partir da racionalidade para se chegar a uma eficiência e funcionalidade. Por essa razão, devemos pensá-la não apenas como um instrumento responsável pela crise do indivíduo, mas também como um meio pelo qual o homem pode e deve suprir limitações, acercando-se dos aparatos técnicos com o fim de criar potência, sobretudo quando nos referirmos à arte.

As novas tecnologias são responsáveis pelas profundas mudanças na sociedade, nas noções de tempo e espaço, na construção do processo de comunicação, bem como nas relações entre os seres humanos e com isso, gerando um diálogo mais profícuo entre os homens e a arte. As novas questões trazidas pela tecnologia e pela ciência

desafiaram a tão enaltecida e conclamada “verdade científica”, que agora, cada vez menos é capaz de elucidar essas questões.

A criação poética e artística, na relação com novos meios tecnológicos, vivencia uma transição significativa na história do homem. Essa mudança significa que o período da “História”, instaurado com a escrita alfabética, está dando lugar espécie de “Pós-História”, que se relaciona ao campo das imagens técnicas, ou seja, ao universo dos impactos, das cores e das *semioses*. É a poesia da imagem, do verbal e do sonoro, já que expande seu sentido para uma relação triádica entre a fanopeia, a logopeia e a melopeia¹².

Assim, falar de poesia, de arte e de cultura nesse novo século é pensar em um processo criativo que leva em conta dois fatores que interferem de forma bastante significativa no processo de constituição desses elementos: a tecnologia e a técnica. Walter Benjamin (1991), por exemplo, ao fazer referência à técnica, mostra o seu papel como elemento que define uma posição dentro da estrutura social, apontando para uma transformação da realidade, já que insere nela novos progressos materiais. Em seu livro *Tecnologia, guerra e fascismo*, Marcuse, ao definir a tecnologia, coloca-a como sendo um processo social no qual a técnica propriamente dita, ou seja, o aparato técnico da indústria e da comunicação em geral, não passa de um fator parcial. A tecnologia aparece, assim, definida como um modo de produção, como a totalidade dos instrumentos, dispositivos e invenções que são responsáveis por caracterizar a era da máquina e por isso é, ao mesmo tempo, uma forma de organizar e perpetuar (ou modificar) as relações sociais, uma manifestação do pensamento e dos padrões de

¹² Trata-se dos três modos retóricos que Ezra Pound, em *ABC of Reading* (1934), definiu para “carregar de energia” a linguagem poética. A teoria de Pound, primeiramente apresentada no ensaio “How to Read” (1927, in *Literary Essays*, 1954), visa criar uma espécie de semiótica para os registros possíveis da linguagem poética dominada por todas as formas de inspiração. A melopeia é, na sua origem grega *melopoia* («composição de cantos líricos»), a arte de musicar a poesia, e passou a significar qualquer melodia (recitada ou cantada) em ritmo calmo e monótono; remete-nos para o mundo criativo dos sons no texto poético. A *fanopeia* traduz o poder visual da imagem (“throwing the object (fixed or moving) on to the visual imagination”, nas palavras de Pound); é particularmente significativa na poesia visual chinesa. A *logopeia* deriva do grego *logopoeia*, “criação de palavras”, e traduz a capacidade de combinação da forma e do conteúdo das palavras com o objectivo de obter a obra sublimada pela beleza estética. As três categorias são redutoras na análise do texto poético, porque ignoram os restantes aspectos da linguagem.

comportamento dominantes, um instrumento de controle e dominação (MARCUSE, 1999, p. 73).

Pensar a tecnologia hoje é admitir sua influência em vários setores da sociedade, intervindo de forma decisiva nas mais variadas estratégias de circulação, mediação e modos de recepção, nessa nova fase do capitalismo.

A ideologia da Escola de Frankfurt, com toda a sua radicalidade pensada a partir da experiência radical em que se processou o nazismo, deve ser reavaliada, tomando por base a reflexão em termos da ideia da racionalidade técnica. Por essa razão, os procedimentos de massificação cultural como elementos constitutivos de toda a conflitividade estrutural do social, não podem ser refletidos apenas pela perspectiva da lógica da mercadoria. Assim, é preciso também pensar o sentido de emergentes movimentos políticos e novos sujeitos que passam a atuar na sociedade, bem como a entrada de novos espaços que irrompem a cotidianidade, gerando outras formas de conflitos culturais, a partir da legitimação do capitalismo nessa sua tendência à totalização.

Por essa razão, afirmar que a técnica se configura apenas como uma racionalidade do domínio, tendendo a uma unidade de sistema, convertendo a cultura de massa em uniformização da percepção e da linguagem, não abrindo espaço para uma forma de atuação em que exista um dialogismo com as massas, é no mínimo, um pensamento precipitado. Da mesma maneira, pensar que a técnica, em sua relação com a racionalidade iluminista, terá toda a responsabilidade por gerar um avanço que não pode ser separado da criação de novas sujeições e dependências e assim fazendo surgir sintomas regressivos na cultura, coisificando a humanidade é, acima de tudo, negligenciar um conhecimento da técnica como elemento importante no que se refere aos novos usos e novas relações com o homem contemporâneo.

Os pensadores da Escola de Frankfurt, principalmente Adorno e Horkheimer, foram os que de forma mais contundente usaram suas críticas para refletir sobre a relação entre a indústria cultural e sua relação com a legitimação do capitalismo. Esses pensadores vão defender a ideia de que o capitalismo trouxe alterações na forma de percepção de cultura, já que partem da racionalidade desse sistema para em seguida abordar o estudo das massas como consequência dos processos de legitimação do capitalismo na manifestação da cultura. Em outras palavras, para eles, a cultura se caracteriza como resultado da lógica exercida pelo capitalismo.

Porém, de forma dialética, os trabalhos desenvolvidos por essa escola acabam por introduzir um debate político interno, sendo possível

perceber que, no interior de uma mesma escola filosófica, os autores vão apresentar, a partir da discussão do papel da mídia, da comunicação e da indústria cultural, pensamentos e opiniões diferentes acerca das mudanças de percepção da arte. Assim, se por um lado, alguns desses pensadores defendem a ideia de que a técnica, com sua racionalidade, acaba por criar um sistema que regula a arte a partir da lógica da indústria, anulando assim sua capacidade de estranhamento, em virtude do processo de comercialização, e com isso, degradando o sentido de cultura ao banalizar a vida cotidiana, de outro, há aqueles que, vendo a relação entre técnica e cultura de forma positiva, defendem o pensamento de que é exatamente nessa perda do “sagrado” da arte, da anulação da comoção, que a indústria cultural, como um fato presente na sociedade atual, acaba por estabelecer novos espaços imaginários para a sobrevivência da arte enquanto experimentação e descoberta de possibilidade de liberdade de escolha para o receptor. Como nas palavras de Martín-Barbero:

Lastimável que uma concepção radicalmente pura e elevada da arte deva, para formular-se, rebaixar todas as outras formas possíveis até o sarcasmo e fazer do sentimento um torpe e sinistro aliado da vulgaridade. A partir desse alto lugar, de onde conduz o crítico sua necessidade de escapar à degradação da cultura, não parecem pensáveis as contradições cotidianas que fazem a existência das massas nem seus modos de produção de sentido e de articulação no simbólico. (2013, P. 79)

E é partindo dessas contradições cotidianas, da experiência e da técnica como mediações da massa com a cultura, que outro pensador da Escola de Frankfurt, Walter Benjamin, vai se colocar em sentido divergente de Adorno e Horkheimer.

Muito embora saibamos que os estudos de Benjamin, no que se refere à reprodutibilidade técnica da arte, estão voltados predominantemente para o cinema e a fotografia, constatamos que essa reflexão também pode ser aplicada a outras formas de manifestação artística, como é o caso do *vídeo clipe*, por exemplo, em que o jogo semiótico das imagens, sons e movimento, traz uma nova forma de perceber, de sentir a arte, e assim, permitir sua dessacralização e uma nova maneira de se relacionar com o público.

Dessacralizar a arte seria, a nosso ver, despojá-la do papel ritualístico a que esteve submetida durante toda a tradição. E é esse

pensamento que defendemos como importante para a compreensão do nosso objeto de estudo como projeto intercultural que aponta no sentido das massas, já que é construído por via da técnica e, portanto, a partir de um processo de produção caracterizado especialmente pela mecanização.

Essa mecanização da arte se pauta na ideia de que em todas as formas artísticas existe uma parte física que deve ser vista de acordo com sua época e que, portanto, não deve ser tratada da mesma forma em diferentes momentos históricos. Nesse sentido, devemos ver a arte hoje interligada à potência da modernidade, pois as transformações e inovações operadas pelo avanço tecnológico modificaram toda a técnica das artes, chegando, inclusive, a redefinir a própria noção de arte em termos mágicos. Sendo assim, pensar a experiência é uma maneira de explicar o que surge impetuosamente na história com as massas e a técnica, até porque se torna impossível compreender o que se passa culturalmente com as massas sem levar em conta a sua experiência. Ao contrário do que se percebe na “alta cultura”, na cultura de massa o que importa é a percepção e uso que se faz da arte e seu espaço de realização, de percepção e não a obra em si.

É necessário observar também que o homem, ao se aproximar da arte através da técnica, adquire uma nova sensibilidade, através da participação que substitui a apreciação da arte, fazendo com que o seu processo de construção seja em consonância com a interatividade do público. Trata-se, portanto, da criação na presença, ou o retorno da *poiesis*, conforme pensa Agamben, em seu livro *O homem sem conteúdo* (2012). Nas palavras de Martín-Barbero:

Aí está tudo: a nova sensibilidade das massas é a da *aproximação*; isso que para Adorno era o signo nefasto de sua necessidade de devoração e rancor resulta para Benjamin um signo, sim, mas não de uma consciência acrítica, senão de uma longa transformação social, a da conquista do sentido para o idêntico no mundo (2013, p. 82).

A técnica destrói o privilégio, a separação. A experiência e o sentir fazem aflorar a consciência da energia presente nas massas, já que estas buscam dissipação, enquanto que a arte distante do público, por ser solitária, urge por recolhimento. Assim, a massa se transforma em elemento motriz de uma nova estratégia positiva de perceber, já que os

seus dispositivos (que formarão o nosso conceito de “biopolítica cultural”, conforme veremos adiante) vão ser encontrados na multiplicidade da imagem, na dispersão das massas e na montagem do palco (no caso do Mangubeat), por exemplo. Dessa forma, comungamos com o pensamento de Benjamin que vê na técnica e nas massas um modo de emancipação da arte.

No Mangubeat, há a experiência do contar, do traduzir o cotidiano das massas através da mostragem da vida pulsante do homem da cidade, do homem-caranguejo em sua constante busca de representação efetiva na sociedade que o marginaliza. As canções de Chico Science são, de uma maneira geral, verdadeiras narrativas das experiências humanas. Os aparatos técnicos e tecnológicos utilizados pelos manguemoys contribuem para a divulgação das experiências das massas, a partir do momento em que as leva para o mundo, fazendo com que as mesmas se sintam vivas, representadas, já que seu cotidiano, antes inerte, faz saltar para o mundo. O caranguejo sai da lama, em sua corda, andando sobre os rios e as pontes da cidade do Recife direto para o mundo, globalizando-se.

Dessa forma, vamos perceber que, ao gerar esse diálogo com o mundo através das guitarras, do acústico, das técnicas performáticas, do figurino, das mais variadas redes rizomáticas, enfim, de todo o aparato tecnológico, o projeto manguemo destrói o empobrecimento das relações humanas, bem característico da modernidade, construindo assim experiências comunicáveis entre as massas, fugindo da subserviência das forças produtivas do capitalismo que, muitas vezes, tornam a obra de arte um mero objeto de controle do mercado. Ao contrário, o valor do patrimônio cultural nordestino é mostrado para o mundo, através do vínculo entre a técnica e experiência.

Nesse sentido, indo na contramão dessa visão tão cara aos pensadores de Frankfurt, pensamos a técnica e a tecnologia não como uma forma de letargia da qual é acometido o pensar, encontrando espaço na diversão, cujo propósito seria o de oferecer um escape ao trabalho mecanizado, como que restabelecendo forças para a rotina que desmotiva.

No caso específico do projeto do movimento manguemo, a força criativa se encontra exatamente na capacidade de não se deixar dominar pela estratégia da indústria cultural, criando uma atualização estética e tecnológica, a partir da qual a influência dos meios tecnológicos de comunicação de massa gera uma via de mão dupla, em que, se por um lado, a tradição é modernizada, ressemantizada em novas formas de sintonias com elementos da atualidade, de outro, surge uma forma de

globalização da informação contemporânea, recontextualizando-a, ao se inserir nela o cenário local.

Por essa razão, podemos imaginar como puro aristocratismo cultural pensar a arte de forma homogênea, esquematizada, deixando de lado a existência de uma pluralidade de experiências estéticas, que criam, de forma original, modos de fazer e usar socialmente a arte. A técnica tem uma função importante em tempos de globalização: junto com a experiência exerce o papel de mediação das massas com a cultura, pois, a sensibilidade (e consequentemente a percepção) do homem não depende apenas da natureza, mas também da história, por isso, à medida que o homem constrói a história, haverá uma mudança em sua forma de perceber e sua forma de sentir.

A antena parabólica enfiada na lama, símbolo do movimento *Manguebeat*, já aponta para uma proposta antropofágica (que discutiremos adiante), em que a relação entre a biodiversidade do mangue e a diversidade cultural nordestina alerta para uma discussão sobre a necessidade de antenar a cultura local, fossilizada pelo essencialismo, com a cultura globalizada, própria do mercado fonográfico, criando, portanto, uma nova concepção de identidade. Dentro dessa perspectiva, é possível afirmar que o projeto mangue compõe como técnica uma aliança, interagindo com ela para outros fins, numa postura diferenciada do seu aproveitamento com objetivos meramente comerciais ou aliados à mera lógica da acumulação do capital.

A partir dessa discussão, percebemos que a ciência dos objetos, da qual a literatura é tributária, se pauta exclusivamente no conhecimento via representação mental, por ser derivada de uma forma clássica lógica e representativa. Mas, o movimento mangue, por ser uma poesia de fluxos, intermidial e dialógica, a necessidade de uma outra forma de ciência se torna premente, pois não se trata apenas de um objeto de análise de uma ciência tradicional, mas um objeto nômade (termo usado por Deleuze e Guattari), que se insere em uma mídiasfera ampla, numa imbricação perfeita entre a logosfera, a grafosfera e a videosfera¹³.

Nesse sentido, pensar o movimento *Manguebeat* como proposta estética inovadora e de contra cultura na contemporaneidade, é pensar a literatura hoje a partir de um lugar, ou um não-lugar, diferente dos “lugares especiais” onde pulula a arte, a originalidade e o labor artístico.

¹³ Termos usados por Regis Debray, em seu livro **Manifestos Midiológicos**, e que iremos discutir mais adiante, para aplicar ao movimento mangue.

Ele nos exige um novo pensamento no que se refere ao universal literário, pautado na supremacia criteriosa do estético, que cria, estrategicamente e de forma instituída, a fissura tácita entre a obra de arte e seus condicionamentos espaciais, culturais, linguísticos e, sobretudo, de classe. O que está em evidência nessa nossa maneira de pensar o movimento mangue é a ideia de uma poesia de fluxo, que põe em cena a relevância da discussão étnica, política e de abordagem ética que se aproxime de uma racionalidade criativa, fluente, de representação do imediato e do emergente no mundo capitalista em seu estágio atual. O mais importante são as demandas coletivas, as novas vidas que problematizam a literatura literária, mas que emergem com força e poder de decisão. É nessa miscelânea semiótica em que o corpo, o figurino, a letra, o som, a voz e outros signos legitimam o projeto *Manguebeat*, que emerge um novo discurso, o discurso das massas, mas não de uma massa cinzenta, senão a que assume seu papel e relata sua história.

Nesse sentido, pensar o *Manguebeat* como um novo e emergente modelo de poesia é diferenciá-lo da forma tradicional em que se insere a “grande Literatura” (e com L maiúsculo), já que erigida sob o comando da técnica, das tecnologias características da globalização e que por isso mesmo se pauta em um novo modelo “estético”, por estar mediada com as massas e alicerçada em um suporte diferente da literatura literária.

A cena mangue e a construção de uma poesia popular de massa na contemporaneidade.

Não é de hoje que os mais diversos setores da produção cultural têm entrado em contato com as mais variadas forças do hibridismo que se apresentam na sociedade atual.

A velha polêmica entre o que se configura como cultura de massa e as tradições populares tem sido relevante para se constatar a influência com que os sons, as imagens e os textos são produzidos, emitidos e absorvidos no seio do mercado global de consumo.

O projeto poético-musical proposto pelo *Manguebeat* abre uma nova discussão sobre a relação entre as mais variadas formas de cultura. Urge agora uma questão relevante que há tempo nos incita a debater em que sentido a cena mangue pode estar criando uma nova maneira de imbricação entre duas formas de manifestações culturais que a cada dia estreitam mais suas relações: o popular e o massivo. Assim, ao propormos o termo *poesia popular de massa* para definir o projeto de

Chico Science, devemos, em primeiro lugar, refletir sobre os dois termos, relacionando-os ao conceito de cultura popular e de massa, que se propõem distintos, para que possamos em seguida criar uma síntese dessas duas formas de poesia e assim definirmos de maneira mais coerente o que pensamos dessa fusão.

Nosso propósito, portanto, é problematizar ambos os termos, pois, ao mesmo tempo em que diferenciamos “massa” de “popular”, aproximamos de certa forma esses elementos distintos, por pensarmos que, em se tratando do *Manguebeat*, a criação de uma síntese, mais do que uma diferença, aponta para a formação de uma simbiose.

O termo “massa” nos remete a algo cinzento, que submerge todas as diferenças, sempre a se mover em uníssono, acaba por se tornar improdutiva, isenta de singularidade e subjetividade, que se configura apenas como observador que se encanta, sem criticidade e sem consciência, que está ali para receber o afeto da magia fantasiosa que lhe é ofertada; o termo “popular”, por sua vez, nos traz a ideia de povo como algo abstrato construído pela ideologia do capitalismo, amparado na formação do Estado-nação, etnolinguístico e etnocêntrico cuja cultura é folclórica e essencialista. Ambos os termos, separados, deslocados em suas particularidades não dão conta da pluralidade de formas que o projeto *Manguebeat* traz em sua proposta poético-musical. O projeto dos mangueboys se propõe criar algo novo, mas que surge da imbricação desses dois termos, desconfigurando suas definições primitivas, ao apontar para a emersão de uma criação em que o estético e o político formam uma síntese inovadora.

Nem se trata apenas de uma poesia de massa, nem tampouco unicamente de uma poesia popular, mas as duas coisas juntas. É a partir dessa reflexão, que defendemos um outro pensamento: o da possibilidade de termos uma completa equivalência entre essas duas formas de poesia, ou seja, a que se processa com a cultura popular e a que se formaliza com a cultura de massa, que por sua vez, penetra na periferia e passa a ocupar o espaço do popular, e com ele dialogando. É na junção com o popular que a massa se torna uma vanguarda, sobretudo em se tratando de música. Historicamente, no Brasil, a música popular sempre foi massa e vanguarda, como a exemplo do Tropicalismo, que misturou massa e popular com vanguarda.

Partindo da ideia de uma “desierarquização” de naturezas diversas, propomos uma análise que aponta para uma implicação moderna de culturas em suas constantes errâncias, sempre a reivindicar uma forma estrutural de igualdade sem reservas, com direito eterno à diferença.

Dessa maneira, iniciamos a discussão partindo do seguinte ponto: mas, o que se entende por cultura popular e em que sentido ela se diferencia do massivo? Existem, de fato, essas variadas formas de cultura?

Alfredo Bosi, em seu livro “Dialética da Colonização” (1992), faz um estudo interessante, e que tomamos como referência inicial para compreender o que seria “culturas brasileiras”. O autor defende a ideia de que, em uma sociedade moderna e de classes como a nossa, não se pode falar de uma unidade prévia em que todos os valores simbólicos que representam as manifestações materiais e espirituais possam ser compactadas e fundidas em um só campo de análise. Assim, a cultura brasileira, tende a se fracionar, a sofrer tensões, já que influenciada pelo processo de aculturação existente ao longo de sua formação cultural.

O termo “cultura”, portanto, deve ser observado sempre a partir do reconhecimento de sua pluralidade, pois apresenta vários critérios de avaliação, tal é a sua complexidade no campo de atuação que o define. Podemos avaliar a cultura através de vários parâmetros e ângulos de visão, dependendo do que queremos definir como critério de observação. Podemos falar de uma cultura popular, de uma cultura erudita e, mais recentemente, como consequência dos avanços tecnológicos trazidos pela globalização no estágio em que a encontramos hoje, uma nova forma de cultura, a que se pode chamar de cultura de massa. Esta, por sua vez, apresenta-se intimamente relacionada aos processos de produção de mercado e de consumo, e que posteriormente passou a ser denominada de “indústria cultural” pelos fundadores da Escola de Frankfurt (sobre os quais já discutimos ao longo dessa tese), já que, segundo esses intérpretes, trata-se de uma cultura massiva, guiada pela indústria cultural, e que foi responsável por gerar na sociedade contemporânea uma espécie de “esmaecimento do afeto”, sem diferenciar nenhuma natureza social, étnica, sexual ou até mesmo psíquica.

Para chegarmos ao cerne de nossa discussão sobre a *poesia popular de massa* presente no movimento mangue, faremos uma breve discussão sobre o que se entende por cultura popular e cultura de massa. Embora reconheçamos a existência de variadas formas de cultura, apenas essas duas nos interessam aqui.

A cultura popular é vista como saber tradicional do povo que se preserva pela tradição oral. Na visão folclorista, a cultura popular é apontada pela fabricação de um conceito de popular ingênuo e anônimo, que reflete a alma nacional, numa postura positivista emergente como modelo de interpretação.

Como sabemos, a ideia de popular está ligada à construção da modernidade e aponta para uma visão ligada ao tradicional e à subalternidade. A história do popular sempre esteve atrelada à história dos excluídos, daqueles que não apresentam patrimônio, ou se apresentam, não conseguem reconhecimento e conservação de sua cultura. Assim, a cultura hegemônica tende a avançar, enquanto a ideia de popular se pauta no arraigamento do tradicional.

Os iluministas descreviam os processos culturais como algo restrito às elites, enquanto os românticos enalteciam os sentimentos e formas populares de maneira lírica. Por isso se criou uma visão essencialista de cultura popular, como forma de circulação de bens simbólicos e imaginários do povo, sempre rotulados como residuais. Com isso, cria-se uma estigmatização da cultura popular como uma espécie de fóssil, interligado à ideia de primitivo, atraso, subdesenvolvimento e que tende a desaparecer. Essa perspectiva folclórica dada à cultura popular tem origem na formação dos estados nacionais e define uma vertente romântico-nacionalista, de cunho regionalista e populista. No entanto, urge buscar, emergencialmente, uma teoria de aculturação que destrua esses fantasmas criados pela elite acerca da ideia de popular, abandonando os preconceitos arraigados neles contidos.

A cultura de massa, por sua vez, enquanto fabricante em série de bens simbólicos, têm sido apontados como instrumento fulcral na diluição de uma forma de homogeneização da cultura na contemporaneidade. Seus efeitos rápidos e de caráter pragmático criam uma subjetividade que se pauta no apelo imediato e “estruturas de consolação” (para citar Umberto Eco) a partir da invenção e criação de procedimentos chamativos que apontam para uma inércia ao mobilizarem milhões de consumidores culturais. Esse desejo pelas necessidades supérfluas incitada pelos meios de comunicação de massa e pela indústria cultural, acaba por impor gostos e preferências às massas, ao modelar suas consciências.

Pensando a partir dessa visão negativa, essa forma de cultura cria uma capacidade de gerar e fornecer aos indivíduos variadas formas imaginárias de sonhos, evasões e escapismos delirantes diante da dura realidade, apontando para um caminho pedregoso que leva a uma incapacidade de pensar de forma crítica e independente.

Promover interesses das classes dominantes. Essa tem sido a grande culpa da cultura de massa aos olhos daqueles que imputam a ela uma debilidade na forma de agir do homem, ao incrustar lhe a padronização. Nesse sentido, a perspectiva trazida pela cultura de massa

se define exclusivamente por um caráter dominador, em que se elabora um complexo industrial, a partir de um produto definido, pronto para o consumo.

Outro argumento dos pessimistas da indústria cultural é de que, a partir da ocupação do espaço em que a técnica penetra com sua força e poder, encarna-se a supremacia dos economicamente mais fortes sobre a sociedade desses ambientes ocupados. “A racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação, é o caráter repressivo da sociedade que se auto aliena” (ADORNO, 2002, p. 6).

É a cultura da hipnose, do entorpecimento, da indução. Porém, o que muito se esquece e acaba se deixando de lado nessa visão sobre a cultura de massa é a capacidade de resistência do indivíduo, diante desse manancial de recursos impostos pela mídia e, nesse sentido, ver o povo apenas como alvo da produção e nunca sujeito nesse processo. Mas isso parece ser perigoso. Essa maneira “pasteurizada” de ver esse tipo de cultura, que tira da obra de arte seu encanto e seu caráter expressivo, tem sido um dos pontos mais polêmicos na contemporaneidade.

Essa provável inocuidade da arte, quando trasposta para os meios de comunicação de massa, essa “quebra da aura” (como discute Benjamin) deve ser pensada de maneira mais racional e menos preconceituosa, visto que, no caso do movimento *Manguebeat*, percebemos uma certa incompatibilidade nessa visão, pois o projeto de Chico Science traz em si um perfil antropofágico da cultura brasileira, uma forma de *ethos* cultural que se processa desde a nossa formação cultural, ao absorver influências exógenas, mas de uma forma a redimensionar e carnavalizar os conceitos de folclore, cultura de massa e cultura erudita, inserindo-se, de forma atuante, nessa dinâmica real dos eventos culturais.

É partindo desse pensamento, que defendemos a ideia de uma nova definição de cultura, que emerge com o processo atual de desenvolvimento da globalização. Esse novo formato da cultura de massa faz com que o popular encontre um lugar de destaque no espaço ocupado pelas elites, criando uma troca cultural que gera uma paridade entre as diversas formas de cultura. Ao valorizar a cultura popular, a cultura de massa se ressemantiza, ao contribuir no aprimoramento das identidades culturais locais, fazendo com que estas passem a ser inseridas na sociedade global. É o que se pode chamar de movimento sincrônico das identidades.

“O termo cultura de massa não pode ele mesmo designar essa cultura que emerge com fronteiras

ainda fluidas, profundamente ligada às técnicas e à indústria, assim como à alma e à vida quotidiana. São os diferentes estratos de nossas sociedades e de nossa civilização que estão em jogo na nova cultura. Somos remetidos diretamente ao complexo global" (MORIN, 2000,18)

A construção do cotidiano passa por meios e mediações na sociedade de massa. E nesse processo de construção dessas mediações cria-se uma ideia de que o poder econômico dos meios de comunicação de massa parece ter vencido a cultura popular, abolindo os variados momentos e lugares de manifestação do povo. Ao invadir a casa do caboclo, por exemplo, ou do trabalhador das grandes periferias do Brasil, acaba ocupando-lhe os momentos de lazer, retirando qualquer possibilidade de criação de sua auto-expressão. Não podemos negar essa realidade, muito embora exista, em contrapartida, um viés desestruturante dessa perspectiva reducionista que se tem de atuação dos meios de comunicação massivos. Na visão de Bosi.

No entanto, a dialética é uma verdade mais séria do que supõe a nossa vã filosofia. A exploração, o uso abusivo que a cultura de massa faz das manifestações populares, não foi ainda capaz de interromper para todo o sempre o dinamismo lento, mas seguro e poderoso da vida arcaico-popular, que se reproduz quase organicamente em microescalas, no interior da rede familiar e comunitária, apoiada pela socialização do parentesco, do vicinato e dos grupos religiosos. (BOSI, 1992, p. 239)

Uma importante consequência dessa realidade contemporânea em que se constroem as mediações é o resgate do popular como elemento fundamental para se compreender os processos culturais e comunicacionais. A produção da cultura passa por um processo de conciliação de suas mais variadas formas de manifestação em que o popular não se anula com a presença do massivo. Ao contrário, o que vemos agora é a presença de elementos característicos da dimensão popular cada vez mais se infiltrando no massivo e, assim, mantendo viva a sua tradição e cultura, constituindo-se através de uma heterogeneidade, mesmo que determinados valores e crenças venham a se opor.

Continuar pensando o massivo como algo puramente *exterior* ao popular – como algo que só faz parasitar, fagocitar, vampirizar – só é possível, hoje, a partir de duas posições. Ou a partir da posição dos folcloristas, cuja missão é preservar o autêntico, cujo paradigma continua a ser rural e para os quais toda mudança é desagregação, isto é, deformação de uma forma voltada para a sua pureza original. Ou a partir de uma concepção da dominação social que não pode pensar o que produzem as classes populares senão em termos de reação às induções da classe dominante. O que essas duas posições “poupam” é a história: sua opacidade, sua ambiguidade e a luta pela constituição de um sentido que essa ambiguidade recobre e alimenta. E a “poupam” saltando da etnografia para a militância, ou da fenomenologia para a grande política (MARTÍN-BARBERO, 2003, P. 321).

Assim, torna-se imprudente hoje defender o pensamento de que as relações entre o popular e o massivo se formalizam através da exterioridade. Esse pensamento, que ainda predomina entre alguns sociólogos da comunicação se pauta em um forte reducionismo que não quer ver os efeitos das mensagens e como são recebidos os meios de comunicação de massa. Nesse sentido, ao deixar de lado os efeitos concretos da ação dos meios sobre as massas e sobre o popular, esses pensadores acabam por definir os meios massivos como instrumentos oligárquico-imperialistas de forte penetração ideológica. Ao se pautarem em uma visão hiperfuncionalista de esquerda, esses pesquisadores ignoram as consequências da ação social que surge com a entrada do popular no massivo.

No caso do movimento *Mangubeat*, o processo de hibridização que conecta a cultura dos mangues recifenses, aquela que se pode creditar como regional e aquela que representa uma amplitude mais globalizada, ou seja, uma cultura pautada nos ritmos tecnológicos divulgados pela mídia, é formalizado e posto em ação por intermédio das variadas redes (algumas criadas pelos próprios integrantes da banda), levando as culturas a um contato mais direto e frequente. Assim, a cultura popular, ligada ao folclore nordestino se transforma e se

apresenta no campo comunicacional, a partir da intervenção desses sujeitos ativos, elaborando uma nova forma de criação artística.

A noção de cultura popular tem entrado por um caminho perigoso, quando se pensa essa forma de manifestação cultural a partir de uma noção essencialista, de caráter homogêneo, como numa espécie de “pólo íntegro e resistente” (MARTÍN-BARBERO, 2003). Porém, pensamos que há muito tempo o popular tomou outra dimensão, outro formato, a partir do surgimento das massas urbanas. Essa visão de que o massivo é algo totalmente exterior ao popular já não é mais vigente, pois, já não se pode mais pensar as culturas de maneira estática, inerte às mudanças que se operam na sociedade, visto que uma imbricação conflitiva entre essas duas formas de culturas se tornou emergente nos dias de hoje.

Não se trata, portanto, de definir o massivo como um fenômeno isolado, senão como uma nova maneira de sociabilidade. É preciso destruir, refutar o modelo reducionista e logocêntrico que defende a ideia da cultura determinada exclusivamente por condições materiais e econômicas impostas pela dinâmica social. Devemos pensá-la como um *lôcus*, na maioria das vezes autônomo, que se formaliza em um campo de disputa pela hegemonia. Não se trata exclusivamente de ser um reflexo da imagem construída pela classe dominante, sem que possa criar uma contramão aos padrões que regem a ideologia dominante.

Trata-se da ideia alicerçada por R. Williams (1979), que defende a substituição do modelo marxista da determinação interestrutural, por uma percepção em que a experiência é vivida em um espaço de disputa e de forte contradição, possibilitando a construção de uma hegemonia. Assim, onde só havia anteriormente uma via unilateral, cria-se um fluxo duplo e a possibilidade de criação de uma autonomia dessa cultura dominada – transformada agora em condição material – uma vez que se configura como prática concreta dos indivíduos e da sociedade. Dessa forma, a cultura passa a interferir na realidade material (portanto, econômica) da infraestrutura. Em outras palavras, enquanto para Marx a cultura era definida como reflexo de uma base, agora passa a se configurar como forma de mediação. É o que podemos chamar de “materialidade da cultura¹⁴”.

Na proposta do projeto *Manguebeat*, essa disputa se dá de uma maneira em que o popular não se configura de forma alienante,

¹⁴ Voltaremos a essa discussão mais a frente, quando abordaremos a questão da Midiologia no processo criativo do *Manguebeat*. A relação da cultura com amáquina

subserviente, em que a manipulação se torna um caso dominante e efetivo. Na verdade, a fusão que é feita entre os elementos do maracatu, da ciranda, do coco e todos os aparatos culturais representativos da cultura popular nordestina com os elementos da cultura pop global, se dá a partir da criação de uma nova forma de hegemonia, comportando uma relação social de imanente conflito.

O caráter experimental da proposta do *Manguebeat* abandona a mera e acrítica ligação aos aspectos superficiais da música pop para engendrar uma alquimia musical que alia ao universo massivo uma maior criatividade e potência crítica. Não há uma negação do que vem de fora, mas de uma devoração, de uma antropofagia¹⁵ que se acerca do estranho e absorve-lhe o que há de melhor elevando a tradição musical a um grau de contemporaneidade. Dessa forma, o projeto de Chico Science destrói a barreira entre o folclórico-tradicional, o erudito e o massivo contemporâneo.

Assim, a proposta dos idealizadores do *Manguebeat* traz consigo uma abertura nas experiências musicais. A fusão entre o canto falado que se encontra no rap, estilo oriundo dos negros marginalizados da periferia dos grandes centros norte-americanos com o ritmo típico da embolada, um canto de origem nordestina que também imbrica a fala com uma certa cadencia de ritmos, já nos diz qual teria sido a grande intenção do movimento: fundir um canto áspero de revolta ao acre paladar das críticas sociais contidas nas letras das canções. Além do mais, a dinamização sonora de vertentes primitivas afro-brasileiras alterna-se às guitarras eletrônicas do estilo pop.

Esse caráter popular e massivo que se processa através de toda a criatividade no projeto do *Manguebeat* nos faz pensar uma *poesia popular de massa* em termos de criação. Trata-se de uma relação paritária entre a massificação e o populismo que se reveste de um papel não somente ideológico, mas acima de tudo, político. Assim, muito embora exista essa relação do popular com a indústria cultural, a nosso ver, a proposta do movimento mangue foi fortalecer a ideia de que através do massivo, o popular consegue expressar suas demandas simbólicas singulares, sem precisar ceder a uma forma de expediente cultural de dominação. E mesmo que no massivo, por um lado, se possa encontrar a lógica do dominante, por outro, a demanda simbólica do dominado também emerge nessa relação.

A cultura de massa, portanto, passa a expressar as classes populares. Essa é a nova dinâmica do mundo contemporâneo. O que

¹⁵ Termo que iremos aprofundar no último capítulo dessa tese.

muito constituía as classes populares e que fazia parte de seu cotidiano e que no entanto era rechaçado pela ação da política, da educação e até mesmo da cultura com seus mais variados discursos, passa agora a encontrar seu lugar na expressão da cultura de massa. Ao fundir-se ao massivo, o popular ativa a memória das massas, trazendo à tona o seu imaginário. Com isso, desafia a estabilidade da tradição criada pelas razões logocêntricas, em que a seriedade da tradição deveria ser defendida para que a humanidade fosse salva. Assim, o estranho deixa de ser perigoso, se transformando em alimento que deve ser devorado pelo antropófago. Essa é a lei do *Manguebeat*, a Lei do Antropófago. É a memória do povo que é ativada. Nas palavras do crítico.

[...] o que ativa essa memória não é da ordem dos conteúdos, nem sequer dos códigos, é da ordem das *matrizes culturais*. Daí o limite de uma semiótica ancorada na sincronia quando se aborda a dimensão do tempo e seus descompassos, os profundos anacronismos de que está feita a modernidade cultural. Mas também de uma antropologia que, ao pensar os nexos, dissolve os conflitos, congelando os movimentos que dá vida às matrizes (MARTIN-BARBERO, 2013, P. 313).

Essa é a grande realidade hoje na América Latina. O popular está contido nas massas, e a cultura massificada acaba se confundindo com a emergente política dessas massas e, desta maneira, assume a mestiçagem cultural.

A cultura de massa, embora se configure como uma expressão deformada, funcionalizada, ativa a memória do imaginário das massas.

Por isso, defendemos a ideia de que o movimento *Manguebeat* atua como parte que integra práticas relacionadas à totalidade da vida, constituindo uma estratégia hegemônica que se articula em termos de criação com a referida autoidentificação com a cultura hegemônica, representada pela indústria cultural.

Em sua célebre obra *Marxismo e Literatura*, Raymond Williams aponta para a ideia de que, até mesmo as formas variadas de alternativas que se opõem ao hegemônico, em grande maioria, se ligam a ele. Porém, a cultura dominante, ao mesmo tempo em que limita, produz suas próprias maneiras de contracultura (WILLIAMS, 1979: 117). Por isso, mesmo afetadas e maculadas pela presença dominante da hegemonia, essas formas variadas de alternativas acabam por conseguir, ainda que de maneira parcial, se firmar como rupturas importantes e

significativas, muito embora ainda não estejam completamente isentas e imunes da neutralização ou incorporação ao hegemônico. Nesse sentido, o conceito de hegemonia não se liga à ideia de totalização abstrata e uniforme, mas a um conceito que envolve valores que podem ser construídos e construtores de complexas experiências que se movem no âmbito das relações de paridade com o outro.

Assim, o movimento de Chico Science se configura no plano da hegemonia, ou contra hegemonia cultural, ao trazer de volta o popular perdido nos fundões da memória coletiva e fossilizada pela cultura hegemônica, de tal forma que, afastando-se dos padrões estabelecidos pela indústria cultural, mas ao mesmo tempo penetrando nela, abandona o arcaico e se projeta para um ativo processo cultural, revivido de maneira especializante como um elemento efetivo da contemporaneidade.

Há na postura dos mangueboys o desejo de se firmar como sujeitos ativos e participantes nesse contexto de inércia em que se encontrava a vida cultural do Recife, longe das transformações históricas em evidência no processo de globalização. Dessa maneira, retomam o projeto de conquista de uma arte crítica, de liberdade criativa e dialógica. Trata-se, portanto, de formas culturais em relação visivelmente antagônica à defendida pela cultura dominante, já que agem como experiências, cujos significados não podem ser avaliados unicamente como expressão da cultura dominante. As mediações interferem na realização da cultura popular, que coloca à frente seus modos de vida na absorção dos produtos veiculados pelos meios de comunicação.

Há, portanto, uma legitimação do popular como espaço teórico para que se possa compreender de maneira mais ativa as mediações culturais, bem como os processos comunicacionais, e assim formalizar uma ideia de ruptura metodológica com todo aquele pensamento reducionista dos funcionalistas estruturais.

As matrizes históricas da mediação na América Latina têm nos levado a esse pensamento inovador sobre a criação musical em que o popular passa a ter voz e representação política, fazendo com que as relações entre as massas e a mídia acabe por se constituir como forma de condicionamentos mútuos, interligados na inversão e na produção de novos sentidos. A ideia de cultura, portanto, não se apresenta mais como elemento apenas do passado, fossilizado, mas elemento efetivo e ativo do presente.

Isso nos faz remeter ao pensamento de Agamben, em *Ideia de prosa* (1999, p. 81-83), que aponta para a ideia de que o grande mérito

do tempo atual é ver o passado como uma não época histórica e não ser mais época.

Por isso não queremos novas obras de arte ou do pensamento, não desejamos uma outra época cultural e social: o que queremos é salvar a época e a sociedade da sua errância na tradição, apreender *bem* que elas trazem consigo – um bem indiferível e não epocal. Assumir esta missão seria a única ética, a única política à altura de nosso tempo (AGAMBEN, 1999).

Acreditamos que nesse caso, a *poesia popular de massa*, termo com que cunhamos o movimento *Manguebeat*, poderia ser vista por outro olhar, através do qual o popular se configura como uma forma de reação à ideia de povo criada pelo estado nação como sujeito a ser manipulado pelo poder supremo do estado; massa aqui vai adquirir uma conotação de contra poder, pois se trata de uma massa consciente, que quer entrar em ação para ter representação política, e não aquela que é vista sem nenhuma forma de subjetividade.

Trata-se de uma realidade contraditória que desafia a sociedade de massa com seu capitalismo selvagem. O projeto de Chico Science cria o novo a partir do velho, em que o uso social é feito de maneira criativa, inovadora, levando também o novo a refazer o velho. Assim, aponta para a coexistência de duas formas díspares de cultura, em que, de maneira paradoxalmente natural, junta, através da criação de uma nova *poiesis*, a sofisticação dos meios massivos com os sentimentos transportados pela cultura mais tradicionalmente representante da cultura popular.

O projeto do *Manguebeat*, portanto, transversaliza os dois termos, sem preterição ou promoção de um em relação ao outro, mas sim, forma-se a partir de uma relação paritária de equilíbrio e completa simbiose, por intermédio de um interfluxo que se formaliza de maneira construtiva. Não é popular em seu sentido folclórico, ligado a tradições coletivas e fossilizadas pelo discurso do poder. Não se trata de representar uma identidade cultural alicerçada na cultura tradicional e exótica. Não é massivo em seu sentido amorfo e opaco, renunciando sua individualidade ao compactá-la a uma multidão padronizada e homogênea. Não se trata de um conjunto de indivíduos que não se movem, envolvidos por um manto de paixões em sua completa passividade. Ao contrário, os mangueboys têm consciência da realidade,

saem de suas cordas como caranguejos sedentos por mudanças e certos de uma luta constante em prol de uma transformação social e de igualdade étnica.

Somos todos juntos uma miscigenação/E não podemos fugir da nossa etnia/Índios, brancos, negros e mestiços/Nada de errado em seus princípios/O seu e o meu são iguais/Corre nas veias sem parar/Costumes, é folclore é tradição/Capoeira que rasga o chão/Samba que sai da favela acabada/É hip hop na minha embolada/É o povo na arte/É arte no povo/E não o povo na arte/De quem faz arte com o povo (SCIENCE, Chico/ Lucio Maia. Afrociberdelia, 1996)

A consciência de classe não acomoda, ao contrário, cria um processo de reação na busca da paridade (“O seu e o meu são iguais”). A capoeira, o hip hop, o samba e a embolada, tudo se antropofagiza de maneira criativa, além, é claro, dos ritmos que se alternam, sintetizando um *groove* de uma batida acentuada e roqueiramente rasgante.

É a redenção da multidão inserida nesse caos-mundo (para citar o pensamento de Édouard Glissant) das identidades em constante conflitos, mas que em sua errância pós-moderna acabam se encontrando no outro, na anuência do diferente. O folclórico-popular se encontra no massivo, e este, se modifica no popular, num diálogo intersemiótico, polifônico, mostrando que a relação de lugar e de não-lugar se consolida por intermédio de um contato caótico. O que era enraizado se tornou flutuante, errante. É a formação de uma subjetividade que aponta para diferentes registros semióticos não pautados em relações hierarquizadas que se obriguem a manter-se definitivamente inertes e fixadas em uma ancoragem predeterminada.

A cultura de massa, longe de destruir ou se sobrepor ao folclórico, constrói um novo folclore cosmopolita, que sai “da lama para o caos”. O caranguejo se politiza, sai de seus mocambos e invoca representatividade efetiva diante do mundo globalizado. No caso do *Manguebeat*, há uma transição, uma passagem dos dispositivos de dominação aos de consenso, em que o gosto é conciliado e o massivo é gerado e se fortalece a partir do popular. O povo se reconhece, se vê projetado nas canções, ao mesmo tempo em que se sente observado pelo global, numa simbiose que alcança uma síntese jamais vista. O que era consumo, se converteu em elemento de cultura e o ideal salvacionista imposto pelo discurso da mídia se transforma em bem-estar.

Essa foi a ideia, como bem atesta parte de seu manifesto:

Emergência! Um choque rápido, ou o Recife morre de infarto! Não é preciso ser médico pra saber que a maneira mais simples de parar o coração de um sujeito é obstruir as suas veias. O modo mais rápido também, de infartar e esvaziar a alma de uma cidade como o Recife é matar os seus rios e aterrar os seus estuários. O que fazer para não afundar na depressão crônica que paralisa os cidadãos? Como devolver o ânimo deslobotomizar e recarregar as baterias da cidade? Simples! Basta injetar um pouco da energia na lama e estimular o que ainda resta de fertilidade nas veias do Recife. (Manifesto Mangue 1 - Caranguejo com Cérebro)

O homem operando sobre a história, colocando-se em posição dialética, consciente e ativa com aquilo que propõe a indústria cultural. Assim, ao se inserir no massivo, o popular presente no *Manguebeat* torna-se um caminho que nem leva ao apocalipse e nem à integração (seguindo o pensamento de Eco), mas a uma rede de condicionamentos que se pauta na reciprocidade. O massivo se imbrica no popular e este se encontra no massivo, fazendo emergir uma interatividade através da individualização e da personalização do consumo informacional e de redenção.

Conforme o pensamento de Félix Guattari, em “Caosmose”

São singularidades subjetivas reivindicadas na história contemporânea, pois fracassou certa representação universalista da subjetividade. As ciências estão insuficientes e mal armadas para a mistura de apego arcaizante às tradições culturais e a aspirações à modernização tecnológica. Torna-se necessário forjar a concepção transversalista da subjetividade respondendo às amarrações territorializadas [territórios existenciais] e para abertura de sistemas de valor [universos incorporais] sociais e culturais. (GUATTARI, 1992)

O que buscamos agora é defender a ideia de uma poesia popular de massa, esquizofrênica e de forte desejo de hibridizar. Uma literatura

(não apenas aquela que chamamos de “literatura literária”, mas a de que estamos tratando nesse ensaio) que funciona como instrumento civilizador, um caminho de entrada que privilegia o acesso à humanização. Sem perder seu caráter estético, é claro, ela pode nos salvar dessa aporia do sistema globalizante em que vivemos, que tende a homogeneizar todas as formas simbólicas de arte.

Os criadores dessa arte emergente, que são socialmente situados em um espaço de pertença que urge por uma democracia efetiva, abrem espaço para que se veja uma nova prática discursiva de forte legitimidade e que busca, através da luta, uma valorização diante dessa exclusão propostas pelo mercado cultural, com seu “fetiche da mercadoria”.

Essas formas marginais de literatura emergem dessas ranhuras criadas por um sistema homogêneo e uníssono, que se coloca sempre de forma contrária, e nega a submeter-se com sua resistência a toda forma inovadora de estranhos que ameacem o seu poder. Refratados pelo sistema, os grupos sociais emergentes (os nossos manguelboys, aqui discutidos) encarnam uma maneira estratégica de penetrar, de se inserir na lógica do capitalismo, sem no entanto ser subserviente a ele, mas através de um diálogo que prime e valorize a igualdade. Por isso a existência de ruídos e reclames gerados pelo desconforto que essas vozes trazem com suas intromissões, já que não são autorizadas pelo sistema vigente.

Pensamos que uma nova abordagem do literário que se coloca sobre novo enquadramento, seja uma saída para se discutir o hibridismo cultural imbricado a novas semioses midiáticas da indústria cultural. Novas questões éticas irão suscitar, e é bom se pensar a ética como algo que se formalizava quando o ser se põe em jogo, expondo aquilo que se pensa, se diz e se crê, e não aquilo que obedece a um dever, a uma lógica dogmática imposta através de um regime de verdades.

Os interesses reais dos indivíduos, cremos, ainda são capazes de criar certa resistência à cooptação total do mercado. O movimento manguel pode, de certa forma, se caracterizar como uma espécie de política da subjetividade, uma experiência com a linguagem que leva em conta as verdadeiras e genuínas crenças do homem. É o trânsito entre o consumo e a produção. E nesse sentido, abre espaço para uma política que dialoga com as pessoas, interrogando suas vidas, diferente daquela política hipertrofiada, de assimilação do capital sem a devida deglutição antropofágica.

Nesse sentido, o *Manguelbeat* repensa uma ideia inversa do crer, como pensa Agamben, ao buscar formas de vida e práticas de si, que

levam, em conta a intimidade. É o homem crendo em si (AGAMBEN, 2011). É a produção de novas configurações que agenciam estratégias singulares e expõem a sensibilidade estética que emerge da mudança de vida ligada ao cotidiano, bem como através das mudanças sociais interligados aos grandes conjuntos econômicos e sociais. O povo penetra na massa e a massa dialoga com o povo. É o surgimento do *povo-massa*. No *Manguebeat*, a cultura de massa se formaliza como resultado de um processo de integração democrática das massas na sociedade, levando a uma imbricação para dentro do contexto midiático daquilo que é popular, ligado ao folclore e apropriação de linguagens da mídia global, atingindo um hibridismo das formas de produção de sentido e o diálogo intercultural entre o popular e o massivo. Seria a realização do sonho de Guattari, no que se refere à criação de um processo de subjetivação singular, em que a relação entre capital, cultura e poder penetra no campo desse povo-massa? Pensamos sim, ser a cena mangue a construção de uma cultura que não apenas se insere no processo de construção do capitalismo, mas também trafega na contra mão dele, criando novos agenciamentos de singularização, em que se processam novas recepções de produções culturais, que destroem a segregação entre as manifestações simbólicas de diferentes culturas.

Fechamos nosso pensamento acerca dessa questão refletindo o seguinte apontamento: nenhum modo de produção e, conseqüentemente, nenhuma determinada ordem social que seja dominante e que com isso imponha uma cultura também dominante, nunca, de forma alguma, consegue esgotar ou minar todas as formas de práticas humanas, com suas energias e intenções. Nesse sentido, a leitura do massivo a partir do popular, proposto pelo projeto *Manguebeat*, não se restringiu ao estudo das práticas populares massificadas; vai mais além disso, ao criar um processo de renovação da análise dos meios massificantes, apreendendo, no massivo, a diversidade e a densidade das várias formas de existência do popular. É a recuperação dos discursos de libertação que se subvertem no próprio espaço em que são consumidos, ao se reproduzirem cultural e ideologicamente.

Portanto, pensamos ser o *Manguebeat* uma espécie *de* criação de uma nova sensibilidade estética, já que estamos diante de uma forma nova de cultura, que se processa de maneira alternativa, envolvendo aspectos da vida cotidiana de determinados grupos de orientação combativa de um comportamento geracional. Ao transcender fronteiras étnicas, culturais e geográficas, o movimento *Manguebeat* não se vincula a um contexto local ou cultural determinado, tornando-se um fenômeno glocal.

São jovens que encontram na música mangue uma maneira de articulação e concretização de seus anseios sociopolíticos, através de uma orientação social e combativa surgidas a partir de construções coletivas e participações geradas a partir de experiências comuns e socializadas.

É o grito da periferia que se manifesta como forma de denunciar as descontinuidades biográficas, a realidade da cidade, as condições sociais dos membros de bairros - o homem do mangue, que sai do anonimato para ter seu reconhecimento – o preconceito, a hostilidade, enfim, todo processo de exclusão criado pelo capitalismo, agora imbricado nele, dialogando com ele e dando ao popular uma legitimidade nas massas, tomando assim uma posição teórico-reflexiva.

Nesse sentido, o *Manguebeat* constrói novas relações que substituem os deslocamentos e afastamentos do seio da sociedade e assim constituindo experiências conjuntivas através da via musical e artística politizando e potencializando, criativamente, o espírito da coletividade ao criar estratégias de enfrentamento dos preconceitos e discriminações.

A construção dessa *poesia popular de massa* proposta pelo movimento mangue emerge com o intuito de gerar uma reflexão mais ampla e profunda do que seja o papel da juventude hoje, que volta sua atenção não somente para a compreensão do que significa os valores tradicionais, mas, sobretudo, para o agir cotidiano em contextos que vivem a mesma situação.

Conhecendo o seu espaço de atuação, a proposta do movimento mangue incorpora um novo “habitus” e a partir dele executa uma estratégia de politização social, numa espécie de “politização sensível” (seguindo o pensamento de Rancière).

Assim, a multidão-massa, ao multiplicar suas forças, adota uma postura de contestação em sua forma de concentração massiva de pessoas, fazendo com que haja a possibilidade de criar uma nova sensibilidade, um novo *sensorium*, desfazendo a ideia de Engels de uma “massa oprimida”, uma vez que essa massa, ao viver o prazer de estar na multidão, passa a se sentir como algo intrínseco e não mais como sendo apenas alguma coisa exterior e quantitativa, pois adquire a faculdade de sentir, conseguindo extrair encanto daquilo que é escória, de tudo o que é deteriorado.

Nesse sentido, é como multidão que a massa exerce seu direito à cidadania, libertando-se do passado oprimido, fazendo com que essa massa tenha possibilidade de se relacionar com o popular. Pensar diferente desse pensamento, a nosso ver, é se convencer de que a força

do capital sem limites não possa criar contradições, que já nasciam das lutas operárias e da resistência criada pelas classes populares, e assim, acreditar que as tecnologias dos meios de comunicação de massa existam apenas como único fim de serem fadadas a se configurar como instrumento fatal que se apresenta como uma estratégia capitalista de alienação totalitária.

Por esta razão, podemos crer que existe uma forte relação entre o popular, a mídia e as novas condições de existência e luta social pois, com a emergência das massas urbanas, criam-se condições para surgir um campo hegemônico de sociabilidade, onde o diálogo entre mídia (massivo) e o popular se concretizam.

Dentro de determinados limites, é claro, o *Manguebeat*, com seu trânsito livre e seu uso social, distribuindo os espaços e os gostos, responde por toda essa discussão.

ENSAIO 3: *MANGUEBEAT*, UMA POÉTICA NÔMADE: MIDIOLOGIA E A CONSTRUÇÃO ANTROPOFÁGICA DE FLUXOS INTERSEMIÓTICOS.

A nomadologia poética do mangue: os “mil platôs” sobrevoando os céus de Recife

O nômade não tem pontos, trajetões, nem terra, embora evidentemente ele os tenha. Se o nômade pode ser chamado de o Desterritorializado por excelência, é justamente porque a reterritorialização não se faz depois, como no migrante, nem em outra coisa, como no sedentário (com efeito, a relação do sedentário com a terra está mediatizada por outra coisa, regime de propriedade, aparelho de Estado...). Para o nômade, ao contrário, é a desterritorialização que constitui sua relação com a terra, por isso ele se reterritorializa na própria desterritorialização. É a terra que se desterritorializa ela mesma, de modo que o nômade aí encontra um território. A terra deixa de ser terra, e tende a tornar-se simples solo ou suporte. A terra não se desterritorializa em seu movimento global e relativo, mas em lugares precisos, ali mesmo onde a floresta recua, e onde a estepe e o deserto se propagam. (Deleuze & Guattari)

Nos 5 volumes de *Mil Platôs*, um trabalho extremamente político de Deleuze e Guattari, aparecem o conceito de território, rotação, rizoma, devir, ritornelo, corpo sem órgão, tratado de nomadologia, agenciamentos maquínicos, dentre outros, para formular alguns questionamentos que avaliam as ações políticas. Assim, percebemos que o termo “Platôs”¹⁶ faz referências a uma “zona de intensidades contínuas, que se apresenta em constante efervescência maquínica, contaminada pela “sujeira sombria” de uma não-filosofia, sobre tudo aquilo que dá ao pensamento a possibilidade de pensar. Os conceitos, portanto, vêm acompanhados deste potente movimento – e

¹⁶ Esse termo apresenta duas significações importantes para compreendermos seu sentido utilizado na obra em questão: a) o disco, numa embreagem a disco, causador da transmissão da força do motor até as rodas de tração; b) terreno elevado e plano com pequenas elevações (planalto). A nosso ver, a primeira definição cabe melhor aqui, já que se trata de movimento, de nomadismo, de errâncias. (Etm. do francês: plateau)

não é à toa que o conceito de ritornelo, por exemplo, mostra que seu maior compromisso é ser devolvido de volta ao caos, ao contato imediato com todos os meios.

Como apontam os autores já nas abas do livro:

O que é Mil platôs? Como se organiza? Como um tratado de filosofia, após a ruptura, quando o filósofo, o grande nômade, resolveu desertar a filosofia dos códigos, dos territórios e dos Estados, a filosofia do comentário. Mil platôs é um grande livro, porque com ele a filosofia alcança um de seus devires improváveis. Mil platôs desenvolve uma filosofia verdadeira, quer dizer nova, inaugural, inédita. Duas grandes filosofias jamais se assemelham; pois elas jamais são da mesma família. A filosofia não se desenvolve seguindo uma linha arborescente de evolução, mas segundo uma lógica dos múltiplos singulares. (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p. 04)

Trata-se de um livro de conceitos, pois para esses autores, a filosofia sempre se ocupou de conceitos, já que fazer filosofia é tentar inventar ou criar definições. Mas, o que se percebe em Mil Platôs é que os conceitos elaborados por Deleuze e Guattari não se prendem em determinar o que uma coisa é, ou seja, a busca de sua essência. Nessa obra, há um maior interesse pelas circunstâncias de uma determinada coisa, seja, em que caos, onde e quando formular o conceito, enfim, os pensamentos devem ser produzidos através de encontros, fazendo com que a essência ceda espaço para o acontecimento.

É um livro que fala sobre experimentações, em que o pensamento é levado a um profundo tensionamento. Os rizomas devem ser feitos e diferenciados de raízes, a linha deve se impor ao ponto. Para os autores, a invenção vem em primeiro plano quando se trata de pensar, pois o que importa é desterritorializar sempre. Assim, a escrita de Mil Platôs parece estar sempre gerando um movimento de experiências contínuas, de invenções, no eterno risco de tentar se alcançar os limites. É como se fosse um conjunto de anéis que se rompem, em que cada um pode penetrar nos outros, pois tem abertura. Cada platô (anel) apresenta seu tom, seu ritmo próprio.

Nessa obra, os autores avançam em seus trabalhos de criação de uma nova imagem do pensamento, sempre questionando os pressupostos que dominaram na filosofia, bem como nas ciências humanas. Toda essa

crença em uma tendência natural do pensamento para a verdade, o modelo do reconhecimento e a pretensão de um fundamento são revistos pelos autores. Investem, portanto, em todos os campos do saber contemporâneo, sendo assim um livro que faz sistemas.

E por que a filosofia de Deleuze e Guattari nos serve de apoio para discutir o projeto poético musical do *Manguebeat*? Em que sentido podemos relacionar o pensamento desses autores com o que propõe Chico Science e seus seguidores em seu modelo intercultural e intermedial de fazer arte na contemporaneidade?

Ao refletirmos de forma mais profunda, vamos encontrar uma forte relação entre esse pensamento filosófico, sobretudo em seu “Tratado de Nomadologia” (Mil Platôs v. 5), com o modelo de arte e de fluxo poético em que se construiu o projeto de Chico Science no movimento *Manguebeat*. Para esses autores, a filosofia é criação de conceitos, como máquinas-desejantes, desterritorialização e etc. Não pretendemos nesse nosso trabalho tráfegar por todos os conceitos elaborados por Deleuze e Guattari, entretanto, alguns nos servirão de suporte para refletirmos nosso objeto de estudo nessa tese.

Um rizoma, por exemplo, de acordo com o pensamento desses autores, não apresenta início e nem fim. Encontra-se sempre em uma intermediação, entre coisas. Não se pauta em um espaço localizável, de via horizontal, mas em um sentido vertical, perpendicular. O rizoma conduz as coisas em direção transversal que as empurra para pontos em que não há início e nem muito menos fim. Trata-se, portanto, de um elemento nômade.

Como modelo descritivo ou epistemológico nessa teoria filosófica, a ideia de rizoma é utilizada para explicar aquilo que não tem raiz, ou seja, não apresenta proposições fechadas, que sejam mais importantes do que outras. Não apresenta uma dicotomia, mas sim, são pautadas em um forte “antifundamentalismo” ou “antifundacionismo”, fazendo com que o conhecimento não seja formado a partir de elementos ou meios lógicos, senão como consequência da formação de pontos que se projetam de todos os lados, sob a influência de vários conceitos.

O que interessa é mostrar que os elementos não se organizam sob forma de uma hierarquia subordinada a conceitos, dependente de uma raiz explicativa responsável por gerar múltiplas e variadas linhas descendentes. Nesse sentido, essa epistemologia se pauta na ideia de que um elemento pode incidir, confluir em outro qualquer. O importante é criar para si um, “corpo sem órgão”, colocando sempre em jogo o devir.

Em *Mil Platôs* abre-se uma discussão também sobre a representação e a significação das coisas e dos fatos. Há uma forte crítica na ideia de revelar o que se relaciona a uma representação. Aqui, o que importa é um ato, uma produção contínua de criação e não um significante. O fundamental é opor à interpretação a experimentação.

Diferentemente dos modelos tradicionais do pensamento científico e filosófico, que defendem um esquema de organização do conhecimento alicerçado em um modelo arbóreo – como é o caso das taxonomias classificatórias dos grupos na ciência – o pensamento desses autores parte do pressuposto de que qualquer afirmação que recaia sobre algum elemento, servirá também para outros elementos que fazem parte de uma estrutura, numa relação de reciprocidade, de mão dupla. Esse é o modelo rizomático. Aquele que descobre no sujeito o funcionamento de suas máquinas desejantes, que independem de qualquer interpretação.

Em seu outro livro “O que é Filosofia?” (1991), Deleuze novamente nos mostra a preocupação com o fazer filosófico e em sua forma de se constituir como atividade de criação de conceitos, ao contrário do que a ciência e a arte pregavam como modelo de atividade. Nessa obra, a criação filosófica emerge do encontro com signos que criam a possibilidade do aprender e do pensar os conceitos. Para ele, o pensamento tem que se transformar em uma máquina de guerra, uma potência em prol da vida. Em outras palavras, o pensamento deve alcançar sua principal capacidade que é a de criar novos mundos, produzir novas maneiras de sentir e de ser, para que não nos tornemos reféns dos valores estabelecidos que nos provocam uma escravidão. Criou, com isso, o conceito de “diferença pura”.

O pensamento, portanto, deve reconhecer a mudança e o devir como uma realidade absoluta, como numa espécie de constante nomadismo, uma vez que o mundo é um fluxo. O pensamento, para Deleuze, deve alçar grandes voos em um mundo de movimento, deixando de lado sua tarefa meramente cognitiva: o ser se transforma em uma diferença-pura, em um mundo em que a diferença passou a ser um enorme fundamento, ao invés de um simples conceito.

Assim, a investigação que fazemos aqui, ao nos valermos dos princípios filosóficos que se ancoram nesse pensamento, partimos da ideia de que o pensamento científico e, sobretudo artístico não mais podem ser avaliados a partir de repetições e modelos, uma vez que se tornam potência de uma forma de pensar singular, a saber, uma maneira de pensar que se converge com as forças e vetores próprios de uma atividade conceitual que seja capaz de gerar novidade e diferença, pois “a filosofia faz surgir os acontecimentos com seus conceitos, a arte

ergue os monumentos com as sensações e a ciência constrói os estados de coisas com suas funções” (DELEUZE E GUATTARI, 1992, p. 12).

Por essa razão, pensamos a ideia de sistema como sendo um conjunto de conceitos, que fazem relação com cada circunstância, com cada momento em que emerge a necessidade de se pensar esses conceitos, e não como essências universais e dados como prontos. Não há uma pré-existência dos conceitos. Assim, vemos na arte e na ciência um espaço para se pensar, inventar, criar definições que não se prive da liberdade de agir e de se formalizar em torno de determinada circunstância.

O terreno da atividade filosófica, recheado de invenção de ideias, gera uma eclosão de dimensões que não se relacionam mais à ordem do dado, e, com isso, pode-se pensar a possibilidade de (re)inventar conceitos, definições e assim constituir fluxos e velocidades, questionando aquilo que é pronto e determinado pela tradição filosófica.

Huchet (2004), ao fazer referências à filosofia de Deleuze e Guattari, define-a como uma espécie de “geoética”, de uma ética que não está presa a uma origem, mas num constante devir, cujo desabrochar faz criar o próprio mundo a cada instante. Nesse sentido, a filosofia passa a configurar-se como um elemento geológico em que, cada camada de estratificação passa a se justapor com outras camadas, afetando-se mutuamente. Assim, a filosofia se torna uma pragmática de dispersão contínua.

Esse pensamento, não calcado na origem, mas num devir do mundo cujo desabrochar inventa o próprio mundo a cada momento, aponta para o desejo da experiência e do imprevisto. A filosofia passa a assumir um formato geológico, de separação em camadas ou estratos de qualquer formação natural ou artificial que se encontrava em forma homogênea. Dessa maneira, o pensamento passa a se processar através da operação circular e artística da vontade de potência, constantemente reinventando novas possibilidades de vida a partir daquilo que arduamente se repete.

No Abecedário de Gilles Deleuze (1997), a reflexão sobre filosofia é amplamente discutida, dando uma ênfase ao conceito de *ritornelo*, assim como outros relevantes para compreensão desse pensamento filosófico.

Criamos ao menos um conceito muito importante: o de *ritornelo*. Para mim, o ritornelo é esse ponto comum. Em outros termos, para mim, o ritornelo

está totalmente ligado ao problema do território, da saída ou entrada no território, ou seja, ao problema da desterritorialização. Volto para o meu território, que eu conheço, ou então me desterritorializo, ou seja, parto, saio do meu território?
(DELEUZE, 1997).

Trata-se, portanto, de exploração do estrato do caos em que o processo de estratificação e desestratificação ocorrem em tempos simultâneos. Os conceitos, assim, são amparados por uma terra que a todo instante provoca a migração, incita ao deslocamento, e com isso, gera um movimento geológico intensivo que acaba por fazer da geografia conceitual uma aventura nômade, errante, de movimentos contínuos e velozes, e dessa forma, esses conceitos vão habitar em um solo fértil que veem as suas camadas geológicas produzindo incessantemente diversas interferências com camadas de outros solos ou planos. É, portanto, nesse emaranhado e constante jogo de interposição e intervenção que se torna possível entender o conceito de filosofia que vai instaurar o filósofo.

Em seu sentido restrito, ritornelo (refrão) faz referência a uma marcação utilizada para delimitar um excerto musical em uma partitura, sendo a esse trecho atribuído o sentido e a qualidade de refrão. A maior qualidade do refrão é a capacidade de se repetir por várias vezes no decorrer da execução de uma composição musical. Assim, o ritornelo se aplica a um termo que exprime ação de retorno e é utilizado em variadas circunstâncias. É a ideia de diferença e a essência da repetição.

Para os filósofos franceses, o ritornelo conduz a uma espécie de lugar entre o “eu” e “o que está no meu exterior, fora de mim” (o outro, o mundo), fazendo com que essa conexão (interior/exterior) tenha sentido, ao menos momentaneamente. Deleuze e Guattari partem da multiplicidade pura, sem referência a um qualquer um, da diferença pura, das intensidades que individualizam. É o que eles chamam de hecceidades¹⁷. Assim os autores definem o ritornelo.

¹⁷ A hecceidade é um modelo de individuação bastante diferente daquele relacionado a uma pessoa, um sujeito, uma coisa ou uma substância. Tudo nela traz relação de movimento e de repouso entre moléculas e partículas, com um poder de afetar e de ser afetado. Ainda que os tempos sejam iguais, a individuação de uma vida não é a mesma que a individuação do sujeito que a suporta. Não se trata do mesmo plano: plano de consistência ou de composição das hecceidades, que só conhece velocidades, movimentos e afetos, e o plano inteiramente outro das formas, das substâncias e dos sujeitos. Uma hecceidade

Ora se vai do caos a um limiar de agenciamento territorial: componentes direcionais, infra-agenciamento. Ora se organiza o agenciamento: componentes dimensionais, intra-agenciamento. Ora se sai do agenciamento territorial, em direção a outros agenciamentos, ou ainda a outro lugar: inter-agenciamento, componentes de passagem ou até de fuga. E os três juntos. Forças do caos, forças terrestres, forças cósmicas: tudo isso se afronta e concorre no ritornelo (DELEUZE E GUATTARI, v. 4, 1995, p. 103)

Os meios e os ritmos nascem diretamente do caos. Entre eles, há um entre-dois, um entre-lugar. O ritornelo se constitui de forças que se chocam entre a noite e o dia, entre aquilo que surge de forma natural e o que é construído, entre as transformações do inorgânico ao orgânico. Vai da planta ao animal e deste à espécie humana, e dessa maneira o caos se torna um ritmo, através desse entre-lugar, desse entre-dois.

Quando Deleuze e Guattari afirmam que ritmo e caos não são diferentes, mas o meio de todos os meios, é porque “há ritmo desde que haja passagem transcodificada de um para outro meio, comunicação de meios, coordenação de espaços-tempos heterogêneos. O esgotamento, a morte, a intrusão ganham ritmos” (1995, p. 104).

Assim se constitui o ritornelo. Uma destruição daquela verdade que aponta para a medida, para a cadência. O ritmo (comparado ao ritornelo) não é medida codificada, como se diz da valsa (ritmo ternário) ou do tambor (ritmo binário). A medida se traduz como um dogma, porém o ritmo tem caráter crítico, pois se processa na passagem de um meio para outro. Ele não transita em um espaço homogêneo, mas em blocos sincréticos, não puros. Tem tendência a mudar de roteiro, de direção, já que, ao contrário da ação, que se fortalece em um meio, o ritmo se coloca entre dois meios. O ritmo muda de meio para reproduzir com energia. O ritmo não é reprodução, repetição, mas diferença. Assim, vamos concluir que ao construírem a definição de filosofia como portadora da criação de conceitos, esses autores acabam por destruir a ideia de que a filosofia deveria ser apenas comunicação.

Não é mais o sujeito, que durante a história do pensamento ocidental é tido como dono e proprietário daquilo que pensa, mas uma

não tem início nem fim, nem origem nem destinação; está sempre no meio. Não é constituído de pontos, mas apenas de linhas. Ela é rizoma - intermezzo.

série de agenciamentos que são de uma realidade que não está fechada no indivíduo.

A ideia de território também se torna importante no pensamento de Deleuze e Guattari, para compreendermos o uso do termo ritornelo. Para esses autores, ao estabelecer relações com o território, os homens entram em contato com algo que vai além das estruturas visíveis e funcionais. Assim, ao fazer referência ao território, devemos pensar além do que o simples conceito espacial, geográfico, pois aqui, esse termo se refere à marcação de um ato que se faz expressivo, “componentes do meio tornados qualitativos” (Deleuze, Guattari, 1995, v.4, p. 122).

O espaço está ligado ao geográfico, mas o território, o lugar, não, pois se refere a uma instância de sentido. É aí onde entra a ideia de ritornelo, pois, ao mesmo tempo, o conceito de território se relaciona diretamente com essa terminologia.

Na obra de Deleuze e Guattari, o território apresenta um valor existencial que delimita exterior e interior, marcando as distâncias entre o Eu e o Outro. Ao estabelecer propriedade, apropriação, posse e identidade, o território delimita o lugar seguro da casa para nos proteger do caos. Mas, em contrapartida, desterritorializar significa abandonar esse espaço delimitado, fronteiro, rompendo as barreiras identitárias que caracterizam o domínio da casa. Nesse sentido, é característico de um território estar sempre em vias de um processo de desterritorialização, na iminência de passar a outros agenciamentos, mesmo que para isso esses agenciamentos executem uma reterritorialização.

O conceito de ritornelo, portanto, formula-se como a síntese dessa dinâmica de território. Desterritorializar e reterritorializar. Deleuze e Guattari lançam mão do termo emprestado da música para refletir sobre tal fenômeno que, de partida, não tem ligação com o campo musical.

Em sua raiz semântica, conforme já mencionamos anteriormente, o termo ritornelo faz referência a uma breve passagem sonora recorrente de um padrão que será reiterado numa composição musical. Nesse sentido, a comparação feita entre o termo e a ideia de território é de que o ritornelo é “todo conjunto de matéria de expressão que traça um território”. (Deleuze e Guattari, 1995, v.4, p.132). É nesse dinamismo de se procurar um território seguro para conviver com o caos, em seguida, partir para a desterritorialização e assim retornar é que vai se constituir também a noção de ritornelo.

E como podemos aplicar esses conceitos, esse pensamento filosófico à ideia contida na proposta do *Manguebeat*? Como relacionar o projeto de Chico Science à noção de ritornelo e de território deleuziano?

A primeira observação que devemos fazer com relação à ideia de ritornelo aplicado ao projeto do *Manguebeat* está relacionada ao fato de que esse pensamento proposto pelos filósofos pode ser aproximado ao conceito de mídia, já que o ritmo do ritornelo se encontra entre dois tempos diferentes. O ritmo pode ser definido por um meio que está entre duas informações, pois o meio é a reiteração periódica de determinados códigos, e nesse sentido, algo análogo ao ritornelo.

Assim, quando pensamos o ritornelo como uma repetição de padrões rítmicos, significa também pensar uma repetição constante de códigos. Essa repetição busca constantemente construir territórios – definindo este como um ambiente gerado por uma infinidade de códigos, e não como espaço físico - com o intuito de demarcação de registros. Buscando fazer uma comparação ainda que um tanto incipiente e talvez, prematura, pensamos que, ao tentar oferecer um território seguro para dar conta do caos - pelo menos inicialmente - os veículos de comunicação acabam por criar uma dinâmica semelhante ao do ritornelo. No entanto, ao executar tal ato, os meios de comunicação fazem gerar uma infinidade de códigos e informações que tendem a desterritorializar o sujeito de seu lugar seguro em que se encontrava, projetando-o ao caos. E assim, as mídias, ao colocarem os indivíduos em contato com esse caos, acabam por afastá-los de seus terrenos seguros, de sua cultura e do ego.

É nesse momento que surge outro problema, já que o processo de reterritorialização nem sempre pode se realizar, pois o fluxo contínuo de informação a que se expõe o indivíduo nesse momento de contato com caos, exige um empenho em demasia.

E pensando a ideia de Deleuze e Guattari de que “o meio de todos os meios é o caos” (1995, v.4, p 87), e que não só os seres humanos ou seres vivos se comunicam, mas existem comunicações das multiplicidades de meios, vamos concluir que a noção de meio não é unitária e com isso incluímos a mídia, a indústria cultural como processos de comunicação que são meios de si mesmos, agindo como objeto e sujeito da informação ao mesmo tempo, e que emerge, na contemporaneidade, em completo fluxo de territorialização e de desterritorialização. Por esta razão, vemos que os territórios tornam-se meios altamente comunicantes e repletos de multiplicidades e não

elementos que apontam para um consenso, para uma ação comum, gerando diferentes horizontes de expectativas.

Muito mais do que um simples espaço físico, os territórios são espaços culturais cuja definição se dá pela forma como o habitamos, como vamos nos relacionar com ele e nele, o que vamos fazer através dele. Estamos nos referindo aqui ao que chamamos de território sonoro da mídia, que se ampara em diversos agenciamentos acústicos, constituindo subjetividades. Esses agenciamentos que apontam em determinado lugar, criam uma fusão espaço-temporal de território e som que acaba por produzir sentidos e afetos diversificados.

O movimento manguê, ao entrar em contato com a mídia e utilizar-se de elementos globais rítmicos, característicos da globalização, se pautou sobre certos princípios básicos para sua realização e alcance de seus objetivos. O principal desses objetivos foi realizar um trabalho coletivo, ao conduzir de forma paritária várias experiências dos integrantes da banda, que vieram de vários grupos musicais, criando assim uma mistura de estilos, diversidades, recuperando heranças regionais brasileiras em consonância com a cultura tecnológica global. Por essa razão, vamos perceber que o movimento de Chico Science acaba por construir sons que delimitam espaços, criam fluxos e, por si mesmo, desterritorializam nosso modo de sentir e de perceber, ao mesmo tempo em que criam um retorno ao território.

Ao ouvirmos os ritmos produzidos pela alquimia sonora do *Manguêbeat*, nossa consciência é levada para outro lugar, para um outro território, mas, num eterno retorno, ou em outras palavras, numa espécie de reterritorialização, já que nos remetem, de forma imediata aos nossos padrões culturais e comportamentais nordestinos.

Como se pode ver na letra da canção “Da lama ao caos”, o ritmo coaduna com a temática verbal, fundindo ritmo, corpo, performance, num completo vai e vem de instantes que apontam para meios, territórios e descobertas.

Posso sair daqui para me organizar/Posso sair daqui
para desorganizar/Posso sair daqui para me
organizar/Posso sair daqui para desorganizar/Da
lama ao caos, do caos à lama/Um homem roubado
nunca se engana/Da lama ao caos, do caos à
lama/Um homem roubado nunca se engana/O sol
queimou, queimou a lama do rio/Eu ví um chié
andando devagar/E um aratu pra lá e pra cá/E um
caranguejo andando pro sul/Saiu do manguê, virou

gabiru (SCIENCE, Chico & nação Zumbi. **Da lama ao caos**. Sony & BMG, 1994).

Através de agenciamentos, o movimento *Manguebeat* se processa em um território, modificando e ao mesmo tempo se inserindo nele, por intermédio de constante fluxo. Esse fluxo (sonoro, cultural, instrumental, comportamental) acaba criando uma nova percepção do mundo, que na prática, traduzem um grande potencial de abertura ao processo de hibridização que se formaliza tanto no plano estético quanto cultural. Nesse sentido, o fato de manter uma cena cultural e musical que aponta para uma diversidade, o projeto mangue cria uma diferença amparada na harmonia, mantendo uma alta voltagem de combinações estéticas.

Palavras, ritmos, vozes, gêneros, instrumentos, tecnologias e canais de produção, que foram colocados à disposição para o cenário musical nos anos de 1990, são utilizados pelo *Manguebeat*, para traduzir as relações criadas por seus idealizadores ao colocar a cena recifense em contato com o mundo.

A fusão de traços presentes nas bandas criadas pela cena mangue, como instrumentos e trajes que simbolizam a tradição regional folclórica do Nordeste, hibridizando-se ao estilo pop estrangeiro da contemporaneidade, cria uma espécie de ressemantização ou recharacterização das tradições folclóricas, colocando-as em contato com a modernidade, sem deixar de lado sua identidade. É por conta desse processo de interpenetração, que impossibilita a separação em uma fratura de categorias, que a cena mangue se transforma numa espécie de paradoxal retomada do tradicional pela via da modernização.

Isso implica numa distorção da ideia que suaviza o entendimento formulado sobre cultura brasileira e também latino-americana, imposto ao longo da história desde o processo de colonização até os nossos dias, e que faz referência à sua posição de região subdesenvolvida dentro do sistema capitalista mundial. Essa visão que se pauta no regime da homogeneização, acaba sendo questionada a partir do projeto da *Manguebeat*, uma vez que, ao se valer de todos os elementos culturais colocados à sua disposição, cria-se uma síntese constante constituída por novas formas estéticas, mostrando assim que nossa cultura não se limita a uma homogeneização, mas a um regime híbrido e heterogêneo, criando um processo de desterritorialização. Conforme referência ao conceito de ritornelo:

[...] a desterritorialização é sempre dupla, porque implica a coexistência de uma variável maior e de uma variável menor, que estão ao mesmo tempo em devir (num devir, os dois termos não se intercambiam, não se identificam, mas são arrastados num bloco assimétrico, onde um não muda menos que o outro, e que constitui sua zona de vizinhança (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 115).

Assim, o discurso reducionista amparado na construção identitária latino-americana fundada no eurocentrismo, que tende a afirmar a existência de uma homogeneização no campo disciplinar das artes, é substituído pelo discurso da celebração da multiplicidade dos enunciados artísticos, e com isso, o movimento de Chico Science destrói essa “máquina de rostidade” - termo utilizado por Deleuze para se referir à produção de rostos e paisagens que se definem como modelo estático – máquina essa que se firma como “produção social de rosto, porque opera uma rostificação de todo o corpo, de suas imediações e de seus objetos, uma paisagificação de todos os mundos e todos os meios” (DELEUZE E GUATTARI, 1995, P.65).

Essa zona de vizinhança a que se referem os autores pode ser percebida no *Manguebeat* através da presença da diversidade de informações de diferentes temporalidades, possibilitando variadas articulações e, assim, desterritorializando os elementos culturais e estéticos da tradição nordestina, colocando em xeque o pensamento ocidental fundado na racionalidade da universalização dos conceitos da tradição, ou seja, o pensamento criado a partir de uma concepção mais genérica e essencialista da tradição.

É a partir desse processo de mobilidade e deslocamento a que se submete a música da cena mangue, ao dialogar de forma variada com diversos ritmos, que o conceito de ritornelo pode se encaixar nessa proposta poético-musical do movimento de Chico Science. A música como potência de desterritorialização, que, funcionando como um ritornelo, se configura como territorial, uma espécie de agenciamento territorial que se vai do caos a um limiar de agenciamento territorial, partindo das tradições regionais para alcançar as informações musicais globalizadas, cujo acesso se processa pela via da divulgação em massa dos variados meios de comunicação e da tecnologia de informação. Dessa maneira, a construção da ideia de Nordeste que tanto se fundou na codificação de um terreno mítico, essencialista, acaba por ser esquecido,

emergindo agora uma hibridação cultural que carrega uma “identidade” aberta, nômade e receptiva, reconstruída por intermédio da diversidade e da relacionalidade, em uma constante mudança de território, para em seguida se reterritorializar. Herom Vargas, ao fazer referências a algumas bandas pertencentes à cena mangue, afirma:

Dessa forma, no caso recifense de que me ocupo, é normal e produtivo pessoas se sentirem “identificadas” com Mestre Salustiano¹⁸ tocando sua rabeca (instrumento modificado de sua origem ibérico-árabe), com o grupo de *hardcore*. Devotos¹⁹, do Alto José do Pinho, tocando e falando dos problemas de sua comunidade, e com Chico Science & Nação Zumbi misturando guitarras e alfaías (também um instrumento de extração árabe), *rap* e embolada (VARGAS, 2007, p.97).

Como se pode perceber, a ideia de ritornelo, bem como outros termos criados por Deleuze e Guattari apontam para o conceito de diferença, de uma filosofia nômade, que discute a falência dos sistemas, a impossibilidade de se fazer sistemas, em consequência da diversidade dos saberes. De fato, os sistemas adquiriram novas forças. Há hoje nas ciências todo um princípio de teorias de sistemas tidos como abertos, alicerçados em interações e que deixam de lado as causalidades lineares, transformando a noção de tempo.

Assim como o ritornelo, o rizoma, outro conceito formulado por Deleuze, se pauta na preocupação em desertar a filosofia dos modelos, dos territórios prontos, fazendo com que o pensamento filosófico alcance dimensões sempre à frente do que é dado como certo. E o

¹⁸ **Manuel Salustiano Soares**, mais conhecido como **Mestre Salustiano** foi um ator, músico, compositor e artesão brasileiro. Foi considerado uma das maiores autoridades em cultura popular pernambucana. Fundador do maracatu rural Piaba de Ouro, pertenceu à cena mangue pernambucana.

¹⁹ A banda **Devotos** foi formada em 1988, sob o nome "**Devotos do Ódio**". O grupo teve e ainda tem sua base no bairro de baixa renda que também tem abundantes problemas sociais e onde muitas pessoas trabalham para melhorar suas condições que se encontra nos morros de Recife, chamado Alto José do Pinho. No ano 2000 o grupo mudou seu nome para "**Devotos**". A banda fez parte da cena mangue.

Manguebeat atende a essa proposta de pensamento, por ser uma poesia de fluxos e, portanto, rizomática.

Afinal de contas, o que é um rizoma no pensamento desses autores? Como um termo emprestado da biologia (caule de planta) pode nos ajudar a pensar o movimento *Manguebeat*? Por se tratar de um sistema aberto, o rizoma nos auxilia a entender como o pensamento filosófico desses autores nos leva a ver o projeto de Chico Science como uma poesia hidráulica.

Para definirmos o significado de rizoma, de acordo com o pensamento desses filósofos, faz-se necessário diferenciar a palavra, o substantivo de seu conceito na filosofia.

Em botânica, chama-se rizoma a um tipo de caule que algumas plantas verdes possuem, que cresce horizontalmente, muitas vezes subterrâneo, mas podendo também ter porções aéreas. O caule do lírio e da bananeira são totalmente subterrâneos, mas certos fetos desenvolvem rizomas parcialmente aéreos. Certos rizomas, como em várias de capim (gramíneas), servem como órgãos de reprodução vegetativa ou assexuada, desenvolvendo raízes e caules aéreos nos seus nós. Noutros casos, o rizoma pode servir como órgão de reserva de energia, na forma de, tornando-se tuberoso, mas com uma estrutura diferente de um tubérculo²⁰.

O conceito que foi desenvolvido por Deleuze e Guattari expande essa definição, exatamente porque a conceituação da Botânica não dá conta da multiplicidade, já que se restringe a definir rizoma como sendo um tipo específico de caule. Para os autores, ao contrário, o conceito de rizoma se torna ao mesmo tempo ontológico e pragmático de análise, se levarmos em consideração que esse tipo de caule transforma-se em rizoma quando entra em contato com a terra, o ar, os animais, a ideia humana de solo, as árvores, etc., e com isso não se limitando somente à materialidade, mas também à imaterialidade existente em uma máquina abstrata que o comprime.

Rizoma, embora sendo raiz, apresenta um crescimento diferente da definição acima que conhecemos como raiz padrão. Seu crescimento

²⁰ Enciclopédia On-line Wikipédia Disponível em <http://www.wikipedia.org/rizoma>. Acessado em Março, 2005.

é polimorfo, sem direção determinada, definida, já que cresce horizontalmente. Deleuze e Guattari “roubam” esta definição da botânica para aplicá-la à filosofia.

Descartes afirmava que a filosofia seria comparada a uma árvore, “a raiz a metafísica, o caule a física e a copa e os frutos a ética”, Deleuze contrapõe esta ideia, quando a transforma em um rizoma, defendendo o pensamento de que não deveríamos mais acreditar em árvores, nem em seus prometidos frutos. A terra é mais importante.

O rizoma pode ser definido como um símbolo de resistência ético-estético-político, por se tratar de linhas e não de formas. Nesse sentido, ele consegue fugir, se esquivar, correr, se esconder, sempre sabotando veredas e evitando ou alternando caminhos. Trata-se de uma teoria das multiplicidades. Segundo Deleuze e Guattari, para escapar das tentativas totalizadoras, os rizomas criam linhas de fuga, caminhos de escape, ao fazerem conexões com outras raízes, buscando novas direções. Nesse sentido, não apresentam ligações definitivas, já que são fios de intensidade que não se fundam em formas fechadas.

Um agenciamento é precisamente este crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza à medida que ela aumenta suas conexões. Não existem pontos ou posições num rizoma como se encontra numa estrutura, numa árvore, numa raiz. Existem somente linhas (...) O que Guattari e eu chamamos rizoma é precisamente um caso de sistema aberto. Volto à questão: o que é filosofia? Porque a resposta a essa questão deveria ser muito simples. Todo mundo sabe que a filosofia se ocupa de conceitos. Um sistema é um conjunto de conceitos. Um sistema aberto é quando os conceitos são relacionados a circunstâncias e não mais a essências. Mas por um lado os conceitos não são dados prontos, eles não preexistem: é preciso inventar, criar os conceitos, e há aí tanta invenção e criação quanto na arte ou na ciência." (DELEUZE & GUATTARI, *Mil Platôs I*, 1995).

Os rizomas não são estruturas fechadas, pois, não vivem presas. Por ser multiplicidade, busca escapar das estruturas, sem se deixar conduzir a um Uno, já que tem pavor da unidade, do fechamento, das regras pré-estabelecidas. Conforme afirmam os autores, deixarão que

vocês vivam e falem, com a condição de impedir qualquer saída. Quando um rizoma é fechado, arborificado, acabou, do desejo nada mais passa; porque é sempre por rizoma que o desejo se move e produz (DELEUZE & GUATTARI, Mil Platôs I, 1995).

Seguindo o pensamento filosófico desses autores, que aponta para a ideia de diferença e multiplicidade, o rizoma não tende a se fechar em si mesmo, já que se abre para experimentações indo, assim, de encontro ao pesadelo do pensamento linear, teleológico. É constantemente atravessado por linhas de intensidade, crescendo sempre onde encontra espaços. É de fluxo contínuo, de eterno nomadismo. Se se trata de ciência ou não, pouco importa, pois cria seu ambiente, movendo-se em diferentes e variadas direções, fazendo alianças. São agenciamentos, conexões, enfim, seja o que for, “riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio” (DELEUZE & GUATTARI, 1995), não se trata mais de compartimentos, linha reta, método cartesiano, mas rotas de fuga. Conexões que se multiplicam, se alastram, gerando sentidos, micro conexões sendo disseminadas. O que importa em um rizoma “é produzir inconsciente e, com ele, novos enunciados, outros desejos: o rizoma é esta produção de inconsciente mesmo” (DELEUZE & GUATTARI, MIL PLATÔS, 1995).

É nesse sentido que vemos o rizoma como elemento conceitual importante para definirmos o modelo de *poiesis* que defendemos para o projeto de Chico Science. Ultrapassando os sentidos institucionalizados e canonizados pela “literatura literária”, defendemos que não existem na escrita literária apenas e exclusivamente determinados sentidos que são impostos.

É necessário ultrapassar esses sentidos, transversalizando-os. Existe a presença de um som nas linhas expressas, como afirma Deleuze, mas que age de forma tácita, mesmo no papel, e isso é que concebe o estilo da literatura.

Há uma potência da palavra que vai além da escrita, adquirindo outros signos, outras semioses. A obra de arte deve passar por uma experiência, ao invés de interpretada, pois a experiência (no sentido benjaminiano) tem a capacidade de ir além dos sentidos que são atribuídos a um texto, pois, experimentar pode ser visto como um indicador de uma competência social ou mesmo técnica que aponta para a capacidade de adquirir habilidade, a partir de um exercício constante de uma certa profissão, ofício ou arte.

No caso do *Mangubeat*, essa experimentação se processa através da encenação, da performance, dos gestos, do ritmo, numa

mistura de signos que apontam para a sua própria constituição e processo de construção. Essa experiência criadora atribui sentido até mesmo ao silêncio, ao corpo, transversalizando e indo além do simples sentido da que a língua (a palavra) nos propõe. Assim, a proposta do *Manguebeat* vai na contramão daquela concepção que afirma que, na modernidade, com o advento da técnica científica, a experiência deixou de existir, tornando-se apenas prova, ensaio ou mesmo uma mera tentativa.

O linguístico foge, se deserta para o campo do sonoro, extraindo de cada palavra e de cada gesto o grito, o clamor, uma intensidade e um timbre. A língua torna-se fluxo e não código, mas um fluxo que se entrecruza com toda natureza das coisas: corpo, estilo, afetos, palavras, etc. E esse fluxo necessariamente cria uma nova leitura que não se restringe a um significado do tipo “isto significa aquilo”. Ele depende de uma experimentação; uma vivência dada a cada leitura. Assim experimentar significa, aos moldes deleuziano, um tipo específico de repetição que resulta num ato criativo e não representativo ou reiterativo. Repetir é quebrar as clausuras da interpretação; é não “relembrar um encontro de origem”; é reconhecer que o texto não é uma tentativa frustrada de uma re-apresentação, uma nostalgia do mundo e das coisas vividas. A multiplicidade não constitui sujeito e muito menos objeto, mas apenas determinações, grandezas e dimensões, “que não podem crescer sem que se mude de natureza”. (DELEUZE e GUATTARI, 1995).

A cena mangue age como um rizoma, opera multiplicidades e por isso é de fluxo, pois, “do ponto de vista do *pathos*, é a psicose e sobretudo a esquizofrenia que exprimem estas multiplicidades.” (DELEUZE e GUATTARI, 1995). Trata-se de uma escrita rizomática, esquizofrênica, pois, ao se desterritorializar, saindo da lama para o mundo, se transformando em um decalque do mundo globalizado, torna-se parte do aparelho de reprodução midiológica global e, assim, volta a se reterritorializar ao transpor o global e retornar para as imagens do Nordeste, para a expressão da cultura popular e acercar-se, novamente, da pernambucanidade, ressemantizada pelo contato com o Outro.

Para Deleuze, “um rizoma não pode ser justificado por nenhum modelo estrutural ou gerativo” (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 22), pois, a ideia que formaliza os sistemas arborescentes está montado na lógica do decalque, da figura que já está prontamente formalizada, a partir da existência de “uma estrutura que sobrecodifica ou de um eixo que suporta”. (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p.25). Ao contrário, o rizoma é mapa e não decalque, uma vez que não se coloca em torno de

uma hierarquia de códigos complexos montada uma interpretação que siga uma determinada lógica e que já se encontre previamente dada. O *Manguebeat*, com sua alquimia musical, com sua política de identidade articulada em torno de uma hibridização paritária, não articula decalques, cópias, modelos prontos, pois compõe-se como um mapa, no seio de um rizoma, formando o próprio rizoma. É aberto, desmontável e se conecta em qualquer uma de suas partes ou dimensões, recebendo influências do global e, assim, apto sempre a receber montagens de qualquer natureza e, dessa maneira, se reconstitui através de uma formação social, tornando-se obra de arte que se formaliza em torno de uma ação política, por intermédio da mediação. Assim como um rizoma, apresenta múltiplas entradas, “(...) contrariamente ao decalque, que volta sempre ao mesmo”. (DELEUZE e GUATARRI, 1995, p. 27). Observe a letra da canção “Antene-se”, do disco “Da lama ao caos”.

Recife, cidade do mangue/Onde a lama é a
insurreição/Onde estão os
homens/caranguejos/Minha corda costuma sair de
andada/No meio da rua, em cima das pontes/É só
equilibrar sua cabeça em cima do corpo/Procure
antennar boas vibrações/Procure antenar boa
diversão/(Sou, Sou, Sou, Sou, Sou Mangueboy!)
(SCIENCE, Chico & nação Zumbi. **Da lama ao
caos**. Sony & BMG, 1994).

É dessa forma que a identidade nordestina, via produção artística, foi repensada pelos mangueboys, com o objetivo de relacioná-la com o mundo. Assim, os idealizadores da cena mangue escolheram uma antena parabólica como símbolo do movimento, fincando-a à lama. Mesmo que a juventude mangue fizesse parte de um país permeado por sérios problemas sociais na década de 1990, tinha em posse de si uma cabeça “antenada” com as boas “vibrações” vindas de fora, do mundo, incorporando-as ao regional nordestino. E dessa maneira, lançaram mão de elementos musicais, tecnológicos, artísticos, literários, visuais, plásticos, enfim, inserindo toda uma conjuntura contemporânea de *bits*, computadores, *samplers*, teoria do caos, dentre outros elementos pertencentes à técnica global.

Por isso pensamos o Mangue como rizoma e de maneira rizomática. Por ter sido idealizado como uma rede, o movimento de Chico Science remete à sua própria constituição, por não ter sido feito

em unidades, mas em dimensões que apontam em direções movediças, assim como são formadas as lamas dos manguezais.

Isso pode ser ainda mais constatado, quando partimos para a origem de tudo. Quando o movimento Mangue surgiu, no início da década de 1990 - segundo relato de Renato L²¹ -, foi como uma invenção de momento. Segundo relata o jornalista, Chico Science, ao chegar em uma mesa do bar, onde se encontravam sempre os amigos, no bairro das Graças, no Recife, dirigindo-se aos que estavam presentes ali, de repente soltou: “Fiz uma *jam session*²² com o Lamento Negro, aquele grupo de samba-reggae, peguei um ritmo de hip-hop e joguei no tambor de maracatu... vou chamar essa mistura de Mangue!”²³.

Esse anúncio, proferido por Science, deixou os amigos encantados e interessados no termo utilizado pelo amigo, para definir esse novo som que acabara de produzir. De repente, alguém sugeriu que essa denominação de “Mangue” não se restringisse unicamente a uma batida, mas que se ramificasse para outras atividades que o grupo fizesse a partir daquele dia. Foi assim que o Mangue, surgido inicialmente como uma batida, passou a denominar uma cena. Sem despretensão e de forma bastante espontânea, surgia ali, sem que se soubesse ainda a dimensão de tal ideia, o projeto contra cultural da cena *Manguebeat*.

Seja de que maneira tenha transcorrido o que se pode chamar de momento gerador do movimento, a grande verdade é que existe um consenso entre os integrantes que fizeram parte dessa gênese da cena Mangue: trata-se de um *insight* por parte de Chico Science, um “eureca” que lhe surgiu de chofre em sua mente criativa e que, com isso, fez germinar a grande metáfora que iria mostrar a diversidade da cidade do Recife colocá-la em contato com o mundo.

Como um platô, uma região repleta de intensidades, que se contorce sobre si mesma: é assim que surge a cena Mangue, com sua

²¹ Renato Lins, jornalista, DJ e espécie de consultor do Mangue. Renato L foi apelidado como “ministro da informação” do Mangue, por Chico Science, e é uma espécie de porta-voz da Cena Mangue.

²² *Jam session* é uma reunião descontraída de instrumentistas para improvisar jazzisticamente. O termo também pode ser aplicado para designar um grupo de músicos improvisando, sem arranjos, sobre temas propostos. Cf. BERENDT, Joachim E. *O Jazz: do Rag ao Rock.*, São Paulo: Perspectiva, 1975; CARNEIRO, Luiz Orlando *As obras-primas do Jazz*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1986

²³ Entrevista com Renato L. – 09 de fevereiro de 2007 – Recife, no Jornal, **Diário de Pernambuco**, p. 5A

multiplicidade que almeja conectar-se com outras hastes embaixo da terra, de modo a formar rizomas. Tal como um rizoma, não pretendeu surgir com um começo e nem muito menos um fim determinado. Ao contrário, o que existe nisso tudo é a existência pulsante de uma ideia que tem como intenção, unicamente, encontrar um lugar “no meio”, entre as coisas, num complexo intermezzo.

Como foi apontado por Deleuze e Guattari, um rizoma não deve ser confundido com uma raiz, muito embora esta seja também rizomática. O rizoma se formaliza em diversos planos e modelos, apresentando variadas formas, que vai, desde sua extensão superficialmente ramificada em diversos sentidos até sua condensação em partes que formam bulbos e tubérculos. E é nessa multiplicidade de conexões e de heterogeneidade, que o movimento *Manguebeat* se conecta com o mundo, num constante diálogo que o faz não fixar um ponto ou uma ordenação. Surge como cena e não como um elemento determinante e delimitado. Surge no próprio caos.

O movimento mangue conecta, ininterruptamente, com cadeias semióticas e organizações de poder, e assim se estrutura a ocorrências que remetem às artes, às ciências e às lutas sociais. Acerca-se de recursos diversos: linguísticos, extralinguísticos, performáticos, gestuais e cogitativos. Como um rizoma, apresenta uma diversidade de linguagem, uma multiplicidade que abandona o sentido unívoco presente na linguagem tradicional. Essa multiplicidade se apresenta na cena mangue a partir de diversos campos de atuação e realização, como a música, o cinema, a moda, bem como os gestos, atitudes e posturas.

Recife parece ser o espaço ideal para germinar um movimento tão rico e múltiplo como o *Manguebeat*. Trata-se também de uma cidade rizomática, não enraizada, como Amsterdã, que fora citada por Deleuze e Guattari, em *Mil Platôs*. Recife, incrustada entre os rios Capibaribe e Beberibe, torna-se uma cidade anfíbia e por isso a *Manguetown* (como ela foi apelidada pelos integrantes do grupo) pode ser facilmente definida como um rizoma, formando mapas que se interconectam, já que é recheada por “rios, pontes e overdrives”, como bem aponta a letra da canção de mesmo nome, do disco “Da lama ao caos”.

Basta perceber que a cena mangue (conforme observado acima) em si foi articulada ao modelo de um rizoma, pois se apresenta flexível e direcionada a vários campos. O movimento expressa contornos fluidos, de fluxo sem que haja um início e nem um fim que possam ser identificados, estando sempre no centro onde encontra espaço para transbordar. Vai rompendo terra, alçando voos. Por estar no espaço privilegiado do meio, estilhaça-se como um rizoma, com suas múltiplas

e variadas entradas e não como uma dicotomia que aponta para um dualismo.

Mesmo estando entre os espaços do global e do local, o movimento *Manguebeat* não se esgota nessa dicotomia, já que ultrapassa essa simples dualidade entre o tradicional e o moderno, por exemplo, para revelar uma estratégia de convivência com elementos diversos, sem que para isso haja uma hierarquização ou mesmo uma simples oposição entre um e outro.

Um exemplo claro de que o projeto do *Manguebeat* tem um caráter rizomático é o fato de seus integrantes terem passado por variadas experiências de fusões musicais, como é o caso da experiência vivenciada por Chico Science, ao cantar cirandas de Lia de Itamaracá.

Muito embora essas influências sejam perceptíveis no movimento mangue, a intenção de seus integrantes não foi construir um gênero novo em termos de música, uma espécie de “música mangue”, pois seus membros não defendiam um estilo único de música, uma única batida, mas uma miscelânea de ritmos que incorporasse as mais variadas formas rítmicas possíveis. O importante era dialogar com o mundo, sem se preocupar com um estilo que identificasse como primordial.

O ritmo rizomático do mangue rompeu com as determinações musicais, impostas por categorias fechadas, determinadas e definidas como sendo de ritmo tal, criando uma nova leitura sobre música. Implodiu com as definições de MPB, rock, punk, ou quaisquer formas musicais prontas, para compor um estilo musical rizomórfico, a partir do momento em que se acerca de elementos próprio do cotidiano, da vida que pulsa lá fora, no mundo, conectando-os e dessa forma gerando padrões inusitados, aproximando-se de um mapa, contrapondo ao decalque.

O movimento mangue não atua como cópia ou modelo, mas através de combinações que se utiliza da estética da colagem, não cessando de erguer e de alongar-se mundo afora, ao se embrenhar, num eterno movimento de romper e retornar. Nas palavras dos autores.

Todo rizoma compreende linhas de segmentariedade segundo as quais ele é estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuído, etc; mas também compreende linhas de desterritorialização pelas quais ele foge sem parar. (DELEUZE e GUATTARI, 1995).

Por isso, ver o *Manguebeat* como resultado de uma construção que aponta para uma ideia de início, meio e fim que sejam pré-estabelecidos, não passa de uma maneira equivocada, pois o mesmo deve ser compreendido como parte de um desejo coletivo. Assim definiu DJ Dolores.

Uma série de equívocos que eram tão esperados, assim, havia um campo tão fértil das pessoas esperando por aquilo, que esses equívocos acabaram, é sendo super aceitos, então foi uma coisa, o erro certo na hora certa, equívocos eu falo porque é, é a ideia era ser uma cooperativa cultural, era uma coisa de amigos que se transformou num movimento, equívoco porque o release virou um manifesto, é, equívoco porque até o próprio nome a grafia BIT de bit de informação, virou beat de batida, por algum erro de algum jornalista, mas tudo, todos esses erros, é, atendiam a uma, uma necessidade tão grande das pessoas que tavam ao redor do público, é, da cidade, e dos jornalistas enfim, que foi erro certo na hora certa (DOLORES, 2008)

Na verdade, o movimento mangue fez a juventude recifense conhecer uma linguagem nova que acabou por legitimar uma produção regionalista diferente, criativa, amalgamada nas referências pop e globais. Isso confere ao projeto de Chico Science uma obra estética de caráter híbrido que guarda em si um leque efetivo de determinantes configurações que atuam de forma complexa se configurando assim como “uma poderosa fonte criativa, produzindo novas formas de cultura, mais apropriadas à modernidade tardia, que as velhas e contestadas identidades do passado”, (HALL, 2005, p. 91) e, nesse sentido, constituindo um produto multideterminado, repleto de agentes populares e hegemônicos, ao lado de elementos rurais e urbanos, locais, nacionais e até mesmo, transnacionais, como um verdadeiro mosaico de culturas e tecnologias que emergem a serviço da música.

Atuando como um caso particularmente importante de transcodificação, o movimento mangue (como um ritornelo ou um rizoma) não se limita em tomar ou receber elementos codificados, mas, em transcodificar; não apela para uma simples soma, senão para um novo plano melódico que se formaliza como passagem ou ponte, sem

mais a pureza original, pois se mistura de tal forma, criando algo diferente. Como exemplo disto podemos observar a música “Cidade Estuário do Mundo Livre S.A”, também pertencente à cena mangue.

Maternidade/diversidade/Salinidade/Fertilidade/Produtividade/Recife cidade estuário/Recife cidade és tu/Água salobra, desova e criação/Matéria orgânica, troca e produção/Recife cidade estuário/És tu.../(mangue injeta, abastece, alimenta, recarrega as baterias da Veneza esclerosada, destituída, depauperada, embrutecida...)/Mangue Manguetown/cidade complexo/Caos portuário/Berçário/Caos/Cidade estuário (MONTENEGRO, 1994).

O conceito rizoma funciona, portanto, como porta de entrada, como estratégia de definição do pensamento relacionado ao projeto do *Manguebeat*. Uma passagem variável, indeterminada, uma espécie de porta que caminha, que trafega a qualquer lugar, como platôs. Assim como um rizoma, a música da cena mangue, atrelada a outras formas de manifestação cultural, forma conexões, a partir de uma força coordenadora de movimentos que se consolida como uma circulação de estados, combinando resultados que não se podem prever, nem muito menos organizar, uma vez que sempre se encontram em um meio. O percurso de atuação do movimento mangue não se pauta em um sistema montado em torno de uma hierarquia, mas a partir de “uma rede maquínica de autômatos finitos a-centrados” (DELEUZE e GUATARRI, 1995, p. 28). Funciona como um princípio cosmológico, caixa de ferramentas, um sistema aberto ao dialogismo, ao contato amplo e caleidoscópico, sem se ater a regras ou modelos dominantes.

Defendemos, portanto, que é possível uma análise rizomática do *Manguebeat*, uma vez que o conceito de rizoma aponta para algumas diretrizes gerais no tocante à investigação em vários níveis e campos do conhecimento, seja histórico, sociológico, psicológico, político, etc. Assim, o projeto cultural de Chico Science, pela sua capacidade de agir norteando análise de grupos, indivíduos, culturas e sociedade, aproxima-se do rizoma, já que este pode ser pensado também como um método que atua tanto em níveis materiais como imateriais, configurando-se como um conceito ontológico e pragmático. Tal como o rizoma, o movimento mangue se processa a partir de um esforço, ou uma possibilidade de pensar a condição humana, a subjetividade, a política e a sociedade, por intermédio de determinadas reconstruções,

revezamentos e transformações. Como afirmam Deleuze e Guattari, “o caos é o lugar de produção conceitual”, mesmo que para isso tenha perdido os estratos que lhe deram qualificação e geraram uma desterritorialização absoluta. Para esses autores, o caos não é uma ausência total de determinações, mas a pura imanência com suas velocidades, que desterritorializam a todo o momento suas configurações. E é por isso que o mangue se configura como um conceito rizomático, já que se define no próprio caos.

Seguindo com nossa reflexão sobre o pensamento filosófico de Deleuze e Guattari e sua relação com o projeto do movimento mangue, chegamos a outro conceito formulado por esses autores em seu “Tratado de Nomadologia”, no livro *Mil Platôs*, v. 5. Trata-se de um dos seus pilares conceituais: o conceito de nomadologia. Para isso, partem da ideia de que existe uma arquitetura inventiva que aponta para o exercício da micropolítica atuante em espaços hegemônicos, a partir do dispositivo do agenciamento e da resistência, denominada por ele de “máquinas de guerra”.

Tem como objetivo, mais uma vez, lidar com a criação de conceitos e com a produção de acontecimentos que os atualizem no perpétuo jogo. Isso justifica o fato de o pensamento político, cultural, social, artístico, enfim, toda a ação política desses autores, apresentarem um trajeto que rompe com a linearidade, com a linha reta.

A política em Deleuze e Guattari deve ser vista a partir de uma perspectiva que se movimenta em diferentes planos, sempre levando em conta as contingências locais e as possíveis mudanças que possam operar. O pensamento nômade desses autores, que se pode aplicar também ao projeto do *Manguebeat*, vai se processar dessa forma, ao trafegar por um espaço liso, coadunando com o pensamento nômade desses filósofos. Trata-se de um fluxo contínuo, um completo devir que se assemelha à própria vida do mangue, emergindo uma potência criadora.

O desejo dos idealizadores do projeto mangue, portanto, fez suscitar uma experiência com a obra de arte, a partir da potencialidade de provocar experiências que o artista não consegue prever, pois fazem parte do repertório pessoal de cada espectador. Assim a obra de arte é sempre diferente daquilo que o artista pensa fazer. É o nomadismo da poética mangue que conquista a diferença. Mas, afinal, de que trata esse pensamento nômade de Deleuze e Guattari e que será observado, de forma bastante presente, na proposta estética do *Manguebeat*? Que relação existe entre o nomadismo e o conceito de rizoma?

Em primeiro lugar, é importante dizer que esse pensamento tem como via de acesso o conceito de diferença pura e que vai fundir, a um só tempo, arte e filosofia, já que, na visão desses autores, a filosofia tem muito que aprender com a arte.

Essa aliança entre a criação artística e filosófica, que parte de um novo pensamento, propicia condições de possibilidade para elaborar uma leitura diferente e inovadora do projeto *Mangubeat*, levando-o a uma vertiginosa incursão no universo que se pauta em uma nova maneira de ver e de sentir, em termos de arte, em suas possíveis aberturas, seja na experimentação do público quanto na criação do artista.

Partindo, inicialmente, de um axioma que diz que “a máquina de guerra é exterior ao aparelho de Estado”, Deleuze e Guattari apresentam seu trabalho sobre o pensamento nômade.

O termo “nômade”, utilizado por esses filósofos, apresenta certa relação com os modos de existência de determinados povos, porém, essa concepção alcança uma maior dimensão quando relacionada à ideia de um pensamento que se volta para processos de subjetivação formalizados em um indivíduo, em uma população ou determinados povos e que assim conseguem criar rotas de resistências que escapam aos mecanismos de controle de toda espécie (seja político, científico, penais, psíquicos). Nesse sentido, o termo “Nomadologia” procura elucidar conceitualmente uma certa pragmática que se acerca da existência nômade. Uma existência que procura uma “linha de fuga” e um processo de “desterritorialização”.

A partir desse pensamento nômade, Deleuze e Guattari vão defender a ideia de que a busca da verdade não se deve a um método que se consolida por etapas, e que apresente rotas determinadas. Ao contrário, a busca da verdade se relaciona ao “acaso do encontro” em que a necessidade do que é pensado só é assegurada quando alguma coisa nos incita ao pensamento. Em sua temática nômade, fica de fora a ideia de um solo estável que possa fundamentar o pensamento, aquela metáfora agrária, que atravessa a história kantiana, alicerçada no sedentarismo do cultivo do solo. É através dos estudos dos povos nômades, em seu *Mil Platôs*, v. 5, com sua forma pragmática de vida e suas lições de mobilidade, que Deleuze vai se inspirar para produzir seu conceito filosófico.

Dessa maneira, o que mais interessa nesse pensamento é a forma como o nômade constrói seu território, dentro do espaço geográfico, em suas andanças pelo deserto. Esses nômades não constroem pontos fixos de partida ou de chegada. Por serem nômades,

estão sujeitos ao próprio trajeto, contrapondo aos trajetos dos homens sedentários (que não são nômades), sendo estes pautados em um espaço fechado. Ao contrário, o espaço do nômade é aberto e se constrói à medida em que seu movimento vai se traçando. Isso significa que, em se tratando do espaço nômade, as dimensões do espaço variam, são abertas, pois dependem do itinerário a ser produzido em suas errâncias.

O nomadismo, portanto, reporta a uma ideia de luta entre duas forças: uma máquina mutante em constante luta com uma máquina sobrecodificante. É a habilidade e rapidez da “máquina de guerra” (ou mutante) sempre a surpreender os “aparelhos de Estado” (máquina sobrecodificante). Esses aparelhos de Estado podem estar simbolizados e traçados por diferentes forças de poder: o mercado capitalista, o poder jurídico, a escola, a igreja, a família, a cultura, a arte. Por outro lado, as máquinas de guerra, que, muito embora, quase sempre estejam a serviço dessa máquina sobrecodificante, conseguem montar uma estratégia de ataque com o intuito de cooptação dessa máquina de Estado, empoderando-se dela, e, assim, fortalecendo a sua “máquina de morte”.

Conforme afirmamos anteriormente, o mais importante na filosofia desses autores é a maneira como o nômade constrói seu território. Desterritorializar aqui, apresenta o sentido de criar um movimento de abandono de um determinado território, pois, não pode haver território sem que haja um vetor de saída desse território, da mesma forma que, não há saída do território, ou seja, desterritorialização, sem, ao mesmo tempo, um esforço para se reterritorializar em outra parte. Conforme afirmam os autores:

O território pode se desterritorializar, isto é, abrir-se, engajar-se em linhas de fuga e até sair do seu curso e se destruir. A espécie. Humana está mergulhada num imenso movimento de desterritorialização, no sentido de que seus territórios “originais” se desfazem ininterruptamente com a divisão social do trabalho, com a ação dos deuses universais que ultrapassam os quadros da tribo e da etnia, com os sistemas maquínicos que a levam a atravessar cada vez mais rapidamente, as estratificações materiais e mentais (GUATTARI e ROLNIK, 1986, p.323).

Trata-se, na verdade, de um termo (território) criado pelos autores e que aparece, inicialmente, em seu primeiro livro, *Anti-Édipo* (1972), a parte primeira de *Capitalismo e Esquizofrenia*, fazendo

referência ao processo de decodificação, uma vez que os autores entendiam o termo “território” como sendo um espaço de aporia, imóvel e codificado. Não se trata de um espaço geográfico, conforme já discutimos ao longo desse trabalho, senão uma zona de experiências em que o desejo emerge. Espaço da relação com o outro, em que a diferença ganha sentido através dos encontros, apresentando, dessa maneira, uma dimensão repleta de subjetividades.

O território é, antes de mais nada, o ter, muito mais além do que o ser, pois designa as relações de posse ou de apropriação, e ao mesmo tempo de distância, em que se pauta toda identificação subjetiva.

No Tratado de Nomadologia: as máquinas de guerra (1997), Deleuze e Guattari abrem uma discussão sobre a atuação dos nômades, que, em seus trajetos e ações errantes, ocupam o espaço liso, contrapondo ao espaço estriado ou codificado. Nesse sentido, torna-se mais problemática ainda a questão da desterritorialização, passando a incluir, concomitantemente, a noção de reterritorialização.

Partindo das complexas relações de poder entre a sociedade indo-europeia, conseguimos compreender o que Deleuze denomina de *pensador nômade*. Através de uma relação direta com a organização dessa sociedade, vamos constatar que a máquina social da sociedade primitiva – sociedade sem Estado – é uma máquina de guerra nos termos do *Platô de número 1227 – Tratado de nomadologia*: a máquina de guerra se caracteriza pelo elemento que causa descontinuidade e fragmentação dentro do espaço social, levando à impossibilidade de se constituir aglomerados populacionais e grandes redes de trocas e assim impedindo a formação de movimentos que tenham como princípio a centralização política.

É isso que mantém a lógica da multiplicidade, o fato de cada comunidade apresentar uma diferenciação com relação aos demais, e assim, criando resistência à sedução da unidade. É nesse sentido que Deleuze/Guattari elaboram, em consonância com o pensamento de Clastres²⁴, quando este discute a questão do poder nas sociedades ditas primitivas, o sentido do que seja essa máquina de guerra nômade e a sua capacidade de se fazer valer contra a vontade daquele que o detém, dentro de uma relação de comando e obediência.

²⁴ **Pierre Clastres** (Paris, 7 de maio de 1934 — Gabriac, 29 de julho de 1977)) foi um importante antropólogo e etnógrafo francês da segunda metade do século XX. Clastres é conhecido sobretudo por seus trabalhos de antropologia política, suas convicções anarquistas e anti-autoritárias e por sua pesquisa sobre os índios Guayaki do Paraguai.

O conceito de “máquina de guerra” se pauta na ideia de um diagrama de forças capaz de impedir a cristalização de unidades políticas e a realização da forma-Estado, que transcenderia o tecido das relações sociais. A guerra a que se refere Clastres, em seus estudos, não é o instante da batalha, senão, uma disposição à segmentaridade de tipo flexível, que inibe os poderes estáveis. Nesse tratado de Nomadologia, Deleuze e Guattari, partindo do pensamento de Clastres, vão definir o processo de captura e poder mágico do sacerdote contrapondo ao poder político-militar do autoritarismo despota, representante do Estado. São, na verdade, as duas forças que constituem o Estado.

Assim, Clastres discorre sobre a constatação de que algumas sociedades nômades não podem conviver com a presença marcante e inflexível da forma-Estado. Partindo dessa ideia, ele vai desmentir as teses evolucionistas que partiam do princípio de que essas sociedades se encontravam em um estágio primitivo da evolução, mas que mesmo assim ainda alcançariam uma via de acesso ao status de civilidade com a chegada do Estado.

Reunindo os estudos desse antropólogo e etnólogo francês, Deleuze e Guattari demonstraram em seus trabalhos de criação filosófica que o Estado não apresenta uma evolução progressiva. Fundindo seus estudos às teses de Clastres, os autores afirmam, por isso, que nem tudo é “Estado, justamente porque houve Estado sempre e por toda parte”. Tal qual os nômades, que não precedem os sedentários, eles sempre existiram. Foi assim na construção das muralhas da China, onde eles sempre estiveram entrando e saindo sem desejarem o Estado. Em outras palavras, “(...) o nomadismo é um movimento, um devir que afeta os sedentários, assim como a sedentarização é uma parada que fixa os nômades” (DELEUZE E GUATTARI, 1995, p. 56).

Na busca constante de impor um movimento contrário, de introduzir ameaças, velocidades e desvios, é que os nômades se afirmam como arma de guerra. Essa arma de guerra está para o Estado assim como a pulsão de morte está para a pulsão de autopreservação: ameaça de destruição se opondo a uma forma de estabilidade baseada em formas fixas. Nomadizar, tornar-se nômade, significa entrar em guerra contra os aparelhos de captura estatal. É através desse comportamento que os nômades criam a máquina de guerra, como algo que preenche o espaço nômade e se opõe às cidades e ao Estado que ela tende destruir.

É uma guerra sem derramamento de sangue, pois, esse tipo de guerrilha com mortes tende a formar outro Estado despótico, mesmo adotando as estratégias de “ataque” nômades e não é essa a intenção do nomadismo, ou seja, criar outro Estado. A máquina de guerra, é, pois, a

invenção de uma organização nômade original que se volta contra o Estado sem desejá-lo. Daí dizer-se que uma máquina de guerra não é o mesmo que aparelho de Estado; a máquina de guerra não pertence ao Estado. Na verdade, o Estado faz uma apropriação indevida da máquina de guerra.

Mas, segundo Deleuze, é importante observar que o problema do nomadismo, da máquina de guerra que se lança contra a máquina de Estado, muitas vezes, encara um desafio ainda maior. Pelo fato do espaço nômade não se constituir como um privilégio apenas dos nômades, em alguns casos, o Estados constituídos, acabam por criar um nomadismo que lhe é característico. Trata-se de um “novo nomadismo”, ao se efetivar uma “máquina de guerra mundial”, que independe de limites nacionais. Com isso, surge uma máquina a serviço de uma axiomática capitalista, se estabelecendo a partir do instante em que todos os fluxos sociais são afetados por um fluxo “equivalente geral”, representado, por exemplo, pelo mercado ou pelo capital, que, por sua vez, ignora as fronteiras nacionais.

Ao relacionarmos esse processo de nomadismo ao que pretendemos nos estudos do *Manguebeat*, podemos partir da seguinte comparação: o estabelecimento de um novo nomadismo, representado por uma máquina de guerra mundial, pode ser atribuído ao papel da indústria cultural que, com seu poder de dominação e aliciamento da arte em geral, ignora suas fronteiras e limites nacionais, alcançando uma dimensão global.

Por outro lado, o movimento mangue, enquanto máquina de guerra, verdadeiramente nômade, desorganiza e desmantela essa axiomatização da máquina sobrecodificante. E, ao desorganizar esse processo de dominação, o movimento mangue, como verdadeira máquina de guerra, busca uma linha de fuga, ao criar uma desterritorialização bem sucedida, alçada em uma ação política, ao entrar em contato com a máquina de Estado.

A máquina nômade (aqui representada pelo movimento mangue) responde aos mecanismos de controle e, com sua autonomia, cria um espaço itinerante de fuga como estratégia para se reterritorializar e assim gerar um diálogo interdialógico com a máquina de Estado reconstruindo sua identidade, lançando-se à potência criadora do pensamento, negando o essencialismo identitário e cultural, bem como a subserviência aos modelos globais de apropriação da cultura latino-americana. Essa é a proposta do projeto de Chico Science.

Ou bem o Estado dispõe de uma violência que não passa pela guerra: ele emprega policiais e carcereiros de preferência a guerreiros, não tem armas e delas não necessita, age por captura mágica imediata, "agarra" e "liga", impedindo qualquer combate. Ou então o Estado adquire um exército, mas que pressupõe uma integração jurídica da guerra e a organização de uma função militar. Quanto à máquina de guerra em si mesma, parece efetivamente irreduzível ao aparelho de Estado, exterior a sua soberania, anterior a seu direito: ela vem de outra parte. Indra, o deus guerreiro, opõe-se tanto a Varuna como a Mitra. Não se reduz a um dos dois, tampouco forma um terceiro. Seria antes como a multiplicidade pura e sem medida, a malta, irrupção do efêmero e potência da metamorfose. Desata o liame assim como trai o pacto. Faz valer um furor contra a medida, uma celeridade contra a gravidade, um segredo contra o público, uma potência contra a soberania, uma máquina contra o aparelho. (DELEUZE E GUATTARI, 1995, p. 8)

O *Mangubeat*, através do homem-caranguejo, conecta o pluralismo, o “sim dionisíaco” que exprime as forças do caos, as linhas de ação que são montadas na diferença, na distribuição de singularidades, bem como no princípio móvel imanente. Como uma máquina de guerra nômade, formaliza-se na lógica do acontecimento, na modulação, nos fluxos contínuos, na variação constante de variáveis, no pensamento-ação e, enfim, na linguagem que exprime os movimentos e os devires.

Idealizado a partir do conceito que se estabelece pela diferença, o projeto de Chico Science despreza a representação, nega a defesa às identidades e à transcendência absoluta e, nesse sentido, apresenta como elemento essencial do pensamento, a multiplicidade, o diferente, o dispar, o paritário, a alteridade.

Ao postular o movimento *Mangubeat* como máquina de guerra²⁵, partimos da noção de guerra como uma continuação das

²⁵ Para compreender melhor essa questão da Máquina de Guerra em Deleuze, seria interessante ler as aulas de Foucault que analisam a política como guerra. Há um texto intitulado “**Em defesa da sociedade**”, em que Foucault aborda essa relação entre política e guerra, que corrobora com os estudos de Deleuze sobre esse tema.

relações políticas por outras vias. Trata-se, portanto, de uma definição de guerra absoluta, a guerra como ideia, diferentemente das guerras reais montadas em relações políticas que têm como propósito abater o inimigo, derrubando-o. Não se trata de uma guerra real contra outros, mas de uma guerra com objetos próprios, espaço e composição. Uma guerra em defesa da paridade cultural e do direito à diferença.

O aparelho de Estado - representado pela indústria cultural, tal como ela se propaga e se apresenta, de forma geral - se apropria da máquina de guerra, que no nosso caso aqui se trata do movimento mangue, buscando, como em todos os casos de dominação e homogeneização cultural, uma forma de se sobrepor a ela. No entanto, o movimento *Manguebeat* estabelece uma guerra perene com o aparelho de Estado, fazendo dele sua ocupação e seu objeto de combate, através da conexão. Como uma máquina desejante, nômade, essa máquina de guerra do mangue se desterritorializa, para em seguida, se reterritorializar, ao se reordenar através de uma destruição criativa, dando forma e conteúdo ao seu desejo.

Trata-se do pensamento como máquina de guerra, uma máquina que se coloca exterior ao Estado, e que, mesmo estando integrado a ele, não lhe pertence por natureza. Por ser essencialmente nômade, essa máquina convive sob um mesmo teto, debaixo de um mesmo céu e num mesmo território com essa outra força, diametralmente contrária, que é o Estado.

Portanto, vamos observar que, na essência do pensamento nômade de Deleuze e Guattari, os códigos impostos e os territórios demarcados cedem espaço para um pensamento que defende os devires improváveis, pois não se desenvolvem em torno de uma linearidade evolutiva, mas a partir de uma lógica que leva em conta as diversas singularidades. Tem como ponto de partida uma antologia alicerçada na ideia de que os elementos surgem de máquinas, de grandes máquinas e com isso concebe a simbiose e a aliança como um eterno devir. E assim, ao transformar o pensamento em uma máquina de guerra nômade, “contrapõe-se radicalmente à força burocrática da razão clássica – uma típica estrutura forjada por valores sedentários” (SCHÖPKE, 2012, P. 166).

Nada é mais natural para um nômade do que tomar o devir como única forma de vida, como verdadeiro caminho a seguir, já que se trata de um homem guerreiro, de espírito aventureiro, de caráter

implacavelmente incansável, a partir do pressuposto que defender um modo de vida próprio, sem subserviência ou controle de seus desejos. De acordo com Schöpke.

[...] ele desconhece as exigências do Estado e da moral sedentária. Sua moral não é a da comunidade, mas a do “bando”. Suas regras são as de uma “minoría” que não se mistura – mesmo que, na aparência, ela apreça fazer parte do aparelho de Estado (SCHÖPKE, 2012, p. 170).

Deleuze/Guattari também recorrem, didaticamente, para diferenciar o Estado da máquina de guerra nômade, à teoria dos jogos, o que para nós, se torna extremamente elucidativo do ponto de vista da simbologia que essa teoria apresenta.

Partindo do xadrez e do go²⁶, ressalta a relação que as peças apresentam entre si e de que forma os dois jogos se organizam e se desenvolvem no espaço de atuação. O xadrez, por ter suas peças montadas em um código e se apresentar por meio de sua natureza interior e de qualidades intrínsecas, torna-se, por excelência, uma forma de jogo que representa o poder do Estado. Os movimentos do xadrez apresentam certa dependência dos códigos inseridos em cada peça, o que faz com que diminua consideravelmente suas possibilidades de movimento, enquanto que o go, ao contrário, não apresenta qualquer qualidade intrínseca que possa dificultar seus movimentos, já que estes são guiados pela condição e situação do próprio jogo e não por intermédio de códigos que sejam preestabelecidos. Nesse sentido, o go se caracteriza por ser pura estratégia, atuando em um espaço que Deleuze chama de “espaço liso”, em contraponto ao “espaço estriado” por onde trafega o jogo de xadrez.

O espaço liso é por onde se constrói o fluxo, o devir, que no caso do movimento de Chico Science é o próprio mangue, considerado um ecossistema costeiro de transição entre os ambientes terrestre e marinho e que está sujeito ao regime das marés, dominado por espécies vegetais típicas, às quais se associam a outros componentes vegetais e

²⁶ O jogo de Go é um jogo aparentemente simples e sem graça. Porém sua simplicidade é aparente. É chamado de Wei-chi (pronuncia-se "Uei chi") na China e Baduk na Coreia. É conhecido entre seus apreciadores como a "arte da harmonia"... Um jogo entre dois adversários de grande habilidade, terminará com as pedras numa disposição absolutamente harmônica.

animais, ou seja, que executam um fluxo contínuo. São os livres movimentos que guiam o nômade, assim como no jogo do go, ao contrário do espaço estriado, que é o lugar da ordem (representado pelo capitalismo e pela indústria cultural), dos movimentos codificados e previsíveis. É o xadrez representando o jogo em que se estabelece uma guerra institucionalizada, regulada por códigos fixos.

A metamorfose da máquina de guerra define a plasticidade das forças do pensamento nômade. No mundo atual, de identidades móveis, essa máquina de guerra se torna um desafio para um mundo que seja sedentário e que represente formas plenas de identidades fixas. Fazendo referência à teoria dos jogos, afirma Deleuze:

Um peão do go, ao contrário, tem apenas um meio de exterioridade, ou relações extrínsecas com nebulosas, constelações, segundo as quais desempenha funções de inserção ou de situação, como margear, cercar, arrebentar. Sozinho, um peão do go pode sincronicamente toda uma constelação, enquanto uma peça de xadrez não pode (ou só pode fazê-lo diacronicamente). O xadrez é efetivamente uma guerra, porém uma guerra institucionalizada, regrada, codificada, com uma frente, uma retaguarda, batalhas. O próprio do go, ao contrário, é uma guerra sem linha de combate, sem afrontamento e retaguarda, no limite sem batalha: pura estratégia, enquanto o xadrez é uma semiologia. Enfim, não é em absoluto o mesmo espaço: no caso do xadrez, trata-se de distribuir-se um espaço fechado, portanto, de ir de um ponto a outro, ocupar o máximo de casas com um mínimo de peças. No go, trata-se de distribuir-se num espaço aberto, ocupar o espaço, preservar a possibilidade de surgir em qualquer ponto: o movimento já não vai de um ponto a outro, mas torna-se perpétuo, sem alvo nem destino, sem partida nem chegada. Espaço "liso" do go, contra espaço "estriado" do xadrez. Nomos do go contra Estado do xadrez, nomos contra polis. DELEUZE E GUATTARI, 1995, p. 12)

Como o jogo de Go, ao contrário do xadrez, o movimento mangue cria um agenciamento maquínico não subjetivado, sem propriedades intrínsecas, que age apenas de situação.

É importante salientar que Deleuze faz referência à concepção de desejo entrelaçado com as ideias de Nietzsche, aquilo que ele chamava de vontade de potência (discutiremos com mais profundidade esse termo no ensaio seguinte), criando outras formas de ser, pensar e viver, intensamente atravessados por acontecimentos, intensidades e experimentações. Por essa razão, os aparelhos de captura do Estado funcionam como armas, na tentativa de se apropriar da máquina de guerra a fim de fazer uma perversão de seus princípios nômades.

O movimento *mangue*, como uma verdadeira máquina de guerra deleuziana, utiliza de táticas de guerrilhas nas trincheiras culturais urbanas, por intermédio de negociações culturais versadas nas complexas teias multiculturais contemporâneas, traçando aquilo que Deleuze denomina de “linhas de fuga”, através de um agenciamento formalizado como uma máquina de guerra que se opõe ao aparelho do Estado.

O *Manguebeat* é essa máquina de guerra nômade, que não defende um espaço fechado, mas que em certo sentido, se abre, quando se sente ameaçada por uma máquina sobrecodificante que procura fechá-la em seus aparelhos de Estado, que no caso, é a indústria cultural com seu poder de homogeneização. Como não busca o espaço fechado, não defende a guerra, mas resiste a essa outra máquina (a sobrecodificante), evitando travar a guerra que esta propõe.

É a constituição de um espaço liso que se opõe ao estriado em que o projeto de Chico Science se propaga, ocupa, como estratégia de se inserir e se antenar no mundo globalizado. Como um nômade, que não se fixa, que existe em função de uma eterna desterritorialização, o ritmo do *mangue* combina sua máquina de guerra a um espaço liso, escorregadio, em eterno devir. E assim se constrói a alquimia musical, cultural e identitária. É a representação desse mundo instável, que vai de encontro ao pensamento imobilizado pelos “grilhões” da identidade. Aquilo que Bauman denomina de Modernidade Líquida.

(...) hoje, os padrões e configurações não são mais “dados”, e menos ainda “auto evidentes” em seus comandos conflitantes, de tal forma que todos e cada um formam desprovidos de boa parte de seus poderes de coercitivamente compelir e restringir (...). Chegou a vez da liquefação dos padrões de dependência e interação. Eles são agora maleáveis a um ponto que as gerações passadas não experimentaram e nem poderiam imaginar; mas,

como todos os fluidos, eles não mantêm a forma por muito tempo...(BAUMAN, 2001)

A mistura que o ritmo do *Manguebeat* realiza é bastante rica, agregando valores novos ligados à modernidade às formas culturais que representam o povo, sem descaracterizar a cultura pernambucana e nordestina. Como numa espécie de apropriação renovada, essa mistura de ritmos que hibridizam o local com o global formando rizomas, percorrendo territórios diferentes, como um nômade que se utiliza dos espaços e dialoga com o Outro, inserindo sampler a um estilo repentista característico do Nordeste. Como um ritornelo, o ritmo mangue traz temas variados, numa espécie de alquimia musical, criando um território, inicialmente voltado para o seu grande tema, o Nordeste, mas trazendo a isso uma novidade que envolve os ritmos estrangeiros numa espécie de aventura que se desterritorializa, para em seguida voltar ao ponto inicial, numa espécie de antropofagia²⁷ musical.

Assim, a poesia do *Manguebeat* se propõe a instaurar uma política em que a relação que o indivíduo constrói consigo mesmo se processa sem que haja a necessidade de se pautar em verdades interiores, que sejam pré-concebidas e programadas, pois seu movimento é conduzido por linhas fugidias. Trata-se, portanto, de uma política que não aceita as variadas formas de assujeitamento, ao apontar sempre para o caminho que leva para os lados dos processos criativos, gerando um diálogo com outras formas de representação cultural, e com isso insiste em se desprender do domínio do mercado cultural vazio, capitalista, fazendo surgir uma outra composição possível. Nesse sentido, a concepção política proposta pelo projeto de Chico Science vem sempre acompanhada pelo componente estético, numa estética que é a prática de novos estilos de vida, escapando aos duros regimes de poder e saber impostos pelo capitalismo global (esse Estado que busca capturar a máquina de guerra), formando aquilo que chamaremos mais adiante de biopolítica cultural.

Na maneira de agir do movimento *Manguebeat*, percebemos a criação artística não mais como um capricho, uma repetição de formas ou submissão ao outro, mas a emergência de uma estética que passa a ser a própria experimentação da vida enquanto arte, a partir do instante em que a vida torna-se, enfim, uma verdadeira obra de arte.

²⁷ Discutiremos a construção dessa antropofagia cultural que se processa através da música mangue no ensaio seguinte.

Ao conceber a vida como acontecimento que se produz como um constante devir, um fazer-se, o movimento de Chico Science nos desafia com uma lógica do sentido, não com categorias entrincheiradas, fazendo abstrações dos acontecimentos num a priori, já dado e já equacionado.

Os acontecimentos criados pela manifestação do *Manguebeat* são singulares e, como tal, não previsíveis na lógica de uma matriz identitária, na qual tudo está definido. Não se imita, pois, ao criar, se está abrindo passagem para outros processos que não o idêntico, o identitário, o único, mas galgado na diferença pura, em que o pensamento deve criar novos mundos, produzindo novas maneiras de ser e de ver, construindo um “plano de imanência” (para seguir o pensamento de Deleuze e Guattari). São, nesse sentido, modos de subjetividade coletiva sempre se fazendo, acontecendo.

Ao tratar do projeto mangue, lidamos com o que se pode chamar de uma ética do acontecimento, algo que se processa não em torno de um determinado tempo que se constitui pela linearidade e eternidade, mas um tempo que se formaliza numa relação aberta, móvel e atual. Nesse sentido, não se trata de categorias fixas que se colocam em evidência, mas categorias que nos desafiam por serem rizomáticas.

A música mangue com seu estilo sincrético, simbiótico, cria rizomas, gera conexões, sempre atuando como uma espécie de “entre dois”, já que se posiciona num intermezzo, e assim nos provoca com suas ideias, com sua forma de se manifestar, sempre a criar novas performances como dispositivos que reagem ao poder do Estado. E assim, o movimento mangue cria novos conceitos, novas formas de ver a arte na contemporaneidade, através da criação de uma cena cultural.

É nessa parceria com o diferente que o projeto mangue opera e experimenta sem que para isso tenha que se pautar a conceitos antigos, ultrapassados e estereotipados, como caveiras que se destinam a desafiar tudo o que é criação. Por essa razão, podemos dizer que o projeto de Chico Science faz emergir a pluralidade, as multiplicidades, por conta das experiências vivenciadas no ato de seu processo criativo. O estranho é acionado para fazer parte dessa alquimia musical

Vemos que na proposta musical do Manguebeat a diferença não se submete às exigências da representação, já que ela não é pensada em si mesma, conforme disse Deleuze sobre a questão da literatura. Trata-se de uma atuação artística que se formaliza pela experiência. Criar torna-se uma experiência que será juntada a outras experiências e passadas a frente num jogo de eterno movimento. Nesse sentido, o escritor/artista se envolve em um processo inacabado. É o que aqui chamo de uma

“poética nômade”, me apossando do termo deleuziano. A “literatura” de Science gera um fluxo permanente. O ato de escrever, de dançar, de criar uma performance atuante e inovadora não se completa numa única interpretação, visto que é rizomática. Isso gera um contínuo movimento. Daí, a criação artística do mangue precisar essencialmente desse fluxo para manter-se viva. Cabe a ela difundir determinada cultura num jogo de recusa, e lembrando Barthes, ao fazer referência à literatura, ela também é *fait divers*, se a considerarmos como um fenômeno de transbordamento da linguagem. A atuação do mangue, portanto, é a criação de uma escrita literária que alcança uma não-representação do mundo, pois se trata de uma escrita que busca anarquizá-lo, subvertê-lo, pelo simples fato de estar habilitada a não reconhecer os pressupostos implícitos” que a sociedade vigente impõe ao estabelecer seus valores. Trata-se da escritura do “homem de má vontade”. É o homem que não se preocupa com a reconhecimento, pois esta divulga a doxa, lembrando novamente Deleuze, mas sobretudo, com o processo de recriação.

Desse modo, podemos afirmar que o projeto do *Manguebeat* é o efeito de uma criação única, mesmo repetindo, ela recria; afinal uma repetição literária é sempre um ato de não-repetição. “A linguagem lírica, onde cada termo é insubstituível, pode ser apenas repetido. Isso porque a linguagem poética – ou mesmo a da arte, em geral – não pertence ao reino da generalidade. Ela é o efeito de uma criação regular, única e insubstituível” (DELEUZE E GUATTARI, 1995, V. 5).

É compreensível em Literatura existir a repetição, porque ela exprime o paradoxo: singular x geral; universalidade x particularidade; relevante x ordinário; instantaneidade x eternidade. Sob esse aspecto, a repetição é “transgressão”. O caráter transgressor da repetição reside na direção contrária que ela vai às leis que impedem o retorno de qualquer coisa. Esta repetição não pode ser compreendida como cópia, uma vez que a segunda é composta por semelhança e a primeira de simulacro. Neste sentido, o simulacro produz a diferença. Por isso não se pode pensar a diferença como representação ou cópia. Conectar diferença à representação é impossível, pois na medida em que as diferenças se opõem se assemelham na percepção.

A diferença, portanto, é a transitoriedade do pensamento, se entendermos que esse pensamento não ocupa lugar fixo; ele é nômade. A poética mangue é a poética da diferença por essa razão. E é esse o caráter mais relevante que a Literatura contemporânea ocupa. Ela é a própria diferença por assumir em sua “forma pura e insubmissa” a negação dos liames mediadores da representação. E parafraseando

Deleuze, não existe um escritor que não seja, ele mesmo, um criador de novos mundos, um criador de um novo ser.

E nesse sentido, a função da Literatura ou da poética do mangue é transformar e recriar o mundo continuamente. Pois, a Literatura que se submete às exigências da representação, não será pensada em sua pura forma subversiva, para reafirmar o que diz Deleuze sobre a diferença. Se a escrita literária de Chico Science é rizomática, ela é inacabada, algo em vias de processo, de “puro devir”, já que seu criador metamorfoseia-se de muitas maneiras, num constante e imperceptível movimento de alma, e, dessa forma, ele gera um fluxo contínuo que não se esgota naquele que lê, que contempla. Ocorre justamente um movimento contrário, a música mangue busca sempre uma nova conexão, uma nova interpretação que faça sua escrita semiótica continuar em eterno movimento. O escritor Chico Science deseja do seu leitor que ele jogue sua escritura ao infinito.

Ao denominarmos o movimento *Manguebeat*, em alguns momentos desse nosso estudo, de escrita literária, é porque o vemos a partir dos conceitos e das práticas científicas articuladas de uma maneira diferente dos outros objetos científicos, como por exemplo, do modelo de estudos literários tradicionais, ou da crítica literária, que são, na verdade, tributárias do conceito de ciência moderna. Estamos agora diante de um caso em que podemos falar de uma “marginalidade” da poesia nos estudos literários, já que a poesia do mangue se estabelece de uma maneira fluida, rizomática e de fluxos. Assim, o projeto de Chico Science exige uma outra forma de ciência, que se aproxime do que Deleuze e Guattari chamam de “Nomadologia”, lá no “*Tratado de Nomadologia: a máquina de guerra*”, em Mil Platôs (DELEUZE & GUATTARI, 1995), que, como vimos, defendem a ideia de que “*a máquina de guerra é exterior ao aparelho de Estado*” (DELEUZE & GUATTARI, 434).

A poesia popular de massa representada pelo Manguebeat, por ser hidráulica, intersemiótica não consegue ser apreendida pela ciência tal qual se formou no ocidente, daí a necessidade de se substituir uma ciência dos objetos por uma ciência hidráulica, dos fluxos. Nesse sentido, a poesia do mangue põe em xeque o conceito de ciência da literatura, já que esta é tributária do objeto escrito. O mangue, a poesia e o ritmo Manguebeat são um eterno devir, um “tornar-se sempre”, uma espécie de mudança contínua. A obra de Deleuze, ao ultrapassar essa ontoteologia tão criticada por Heidegger, parte para a defesa de uma obra que põe em evidência uma ontologia de sentido aberto, e por isso

nos serve como modelo de pensamento para entendermos a complexidade da poesia do mangue.

Como uma máquina de guerra, a proposta da poética do mangue estabelece uma relação de luta em que essas máquinas de guerra nômades se apossam do Estado, ao mesmo tempo em que este se apropria da máquina de guerra, numa total relação de alteridade. Assim, surge um processo de subjetivação entre os aparelhos de Estado, no caso, o capitalismo, a indústria cultural e os nômades guerrilheiros, representados pelos mangueboys. A desorganização servindo de partida para a organização, como se percebe na letra da música abaixo.

Posso sair daqui para me organizar/Posso sair
daqui para desorganizar/Posso sair daqui para me
organizar/Posso sair daqui para desorganizar/Da
lama ao caos, do caos à lama/Um homem roubado
nunca se engana/Da lama ao caos, do caos à
lama/Um homem roubado nunca se engana.
(SCIENCE, Chico & nação Zumbi. **Da lama ao
caos**. Sony & BMG, 1994).

Esse homem roubado, de que fala a canção, é o homem do mangue, que teve sua cidadania usurpada pelo Estado, com todo o seu aparelho opressor e aparatos que se encontram no seio do capitalismo. Ao se organizar, através da desorganização, o projeto dos mangueboys consegue se articular diante do mundo, conectando-se com a realidade global e colocando o espaço marginalizado (o mangue) em evidência.

Através de uma rede performática que envolve voz, corpo, figurino e outras semioses, os mangueboys incorporam ruídos de instrumentos eletrificados, abrindo um diálogo com o *rock*, *dub* e os tropicalistas, por um lado e por outro, apossando-se de timbres e elementos do ritmo maracatu, do coco e da ciranda, numa completa hibridização, que acaba por criar um Nordeste afrociberdólico ao envolver de forma criativa a Cibercultura, o mundo da psicodelia e referências africanas.

Enquanto poesia de fluxo, rizomática, o *Manguebeat* não apresenta modelos definidos que devam ser copiados e simplesmente reproduzidos. Trata-se de uma postura revolucionária de um corpo sem órgão (para citar ainda Deleuze e Guattari) que, de forma interativa e paritária, se hibridiza com o global, caracterizando-se como um corpo de hecceidades. De acordo com Deleuze e Guattari:

(...) Um corpo não se define pela forma que o determina, nem como uma substância ou sujeito determinados, nem pelos órgãos que possui ou pelas funções que exerce. No plano de consistência, um corpo se define somente por uma longitude e uma latitude: isto é, pelo conjunto dos elementos materiais que lhe pertencem sob tais relações de movimento e de repouso, de velocidade e de lentidão (longitude); pelo conjunto dos afetos intensivos de que ele é capaz sob tal poder ou grau de potência (latitude). Somente afetos e movimentos locais, velocidades diferenciais... (...) Há um modo de individuação muito diferente daquele de uma pessoa, um sujeito, uma coisa ou uma substância. Nós lhe reservamos o nome de hecceidade. Uma estação, um inverno, um verão, uma hora, uma data têm uma individualidade perfeita, à qual não falta nada, embora ela não se confunda com a individualidade de uma coisa ou de um sujeito. São hecceidades, no sentido de que tudo aí é relação de movimento de repouso entre moléculas ou partículas, poder de afetar e de ser afetado (DELEUZE, G. Vol. 4, 1995, p. 47).

É através do pensamento desses autores, Deleuze e Guattari, que nos fortalecemos da ideia de que, no movimento mangue, o inconsciente coletivo se processa não como teatro, povoado apenas por atores simbólicos, mas por intermédio de uma força (a usina citada por Deleuze e Guattari) denominada máquinas desejanças, em contubérnio com a Indústria Cultural.

A indústria cultural, ao atritar-se com o movimento mangue, aponta não como um dispositivo de poder que fomenta um estado de dominação sobre a arte, mas se torna uma via em que o rizoma, no caso o Mangubeat, é marcado pela transformação constante, por um metamorfoseamento que acaba por negar sua própria origem, não no sentido de negação da identidade nordestina, mas na negação de um essencialismo, que, ao desterritorializar, se reterritorializa mudando sua natureza gerativa, muito embora mantenha marcas de sua formação primitiva. Conexão, heterogeneidade, multiplicidade e ruptura a-significante fazem do projeto de Chico Science um elemento de fluxo que precisar ser diagnosticado por uma forma diferente de saber científico. E o pensamento de Deleuze e Guattari explicam a estratégia

utilizada pelos manguelboys para criar uma concepção de arte que alcança uma dimensão diferente do tradicional.

Os fluxos que se propagam nos vários e diversificados ritmos utilizados pelos músicos no movimento manguel atendem a uma necessidade de criar um *groove* diferente. Em “A cidade”, por exemplo, uma das faixas do disco “Da lama ao caos”, o fluxo contínuo de sonoridade se formaliza através de batidas eletrônicas sincopadas com baixos, envolvidas em sequências digitais filtradas por pedais de guitarra que se misturam em contínuo fluxo. Ou seja, a intersemiose e o fluxo musical que se processam na canção, completam a intenção dos integrantes em criar um projeto poético cultural de caráter híbrido e de intenções dialógicas entre o global e o local. Essa poesia hidráulica acaba por construir uma outra forma de objeto científico. Um objeto em constante mutação, em eterno devir que responde ao contexto desse caos-mundo, e que portanto necessita de uma outra forma de ciência.

Como nômade e de fluxos, a música manguel faz rizomas com vários ritmos. Exemplo disso é o *Drum and Bass*, um gênero de música eletrônica também conhecido como *Jungle* que teve sua origem na Inglaterra, em meados dos anos de 1990. Apresentando um ritmo forte com baterias sampleadas, formando-se em uma ordem quebrada e de alta velocidade (chegando entre 160 a 180 batidas por minutos), o *drum and bass* surge da variação do *hardcore breakbeat* e do *rave britânico*. Dessa maneira, construindo uma alquimia de ritmos e contrariando os paradigmas totalizadores e homogeneizantes, o movimento manguel se insere nesse novo contexto global, fazendo parte dessa diversidade cultural próprio da cultura global, marcando de forma atuante seu espaço de pertencimento, a partir do local, tendo como representação simbólica o espaço do manguel, da urbe, dos rizomas, da lama e do caos de Recife.

Diante da massificação imposta pela indústria cultural, a proposta do *Manguelbeat* aponta para uma forma de produção singular e independente das normas propostas pelo *establishment*, já que se opõe aos poderes estabelecidos. Assim, levando em conta o conceito de ecosofia, podemos ver na proposta do manguel uma espécie de articulação em que a política e a ética se fundem em um só momento, sendo essa articulação produzida no seio do *socius*, por intermédio de elementos heterogêneos, assim como são heterogêneas as máquinas tecnológicas, as relações sociais, a economia e a política.

O projeto do *Manguelbeat* vai de encontro a esse aparelho de repressão social do desejo, muito bem avaliado por Deleuze e Guattari em sua *esquiza-análise*, indo agora em direção às máquinas desejantes e

sociais esquizo-analíticas, em que o processo produtivo se consolida de forma desejante e social propriamente dito. Trata-se agora de uma fábrica que cria um corpo sem órgão, que está em eterno devir. Nesse sentido, a representação e a significação perdem espaço para a entrada de uma ação, de um ato que se processa através da criação artística.

Podemos concluir, portanto que, se a música e o projeto do *Manguebeat* funcionam como uma eterna aventura do ritornelo, essa aventura consiste em estar sempre em trânsito para um sabe-se lá onde, mesmo que para isso tenha-se que retornar para um único e mesmo ponto ou território: a nordestinidade, o regionalismo ressemantizado proposto pelos idealizadores do movimento. E a mesma ideia de território já se apresenta como um elemento de passagem, algo que vive um eterno nomadismo, transitando e se abrindo para novos agenciamentos. É, então, saindo do manguezal do Recife, com o intuito de se organizar e se antenar com o mundo, que o caranguejo, com suas antenas ligadas apontando para o horizonte, produz uma circularidade que envolve os ritornelos que o compõe. A cada passo projetado para frente caracteriza-se como uma fuga distraída, em que, muito embora se tenha a certeza do ponto de chegada a ser alcançado, que esse passo sempre se processe através de grandes improvisações.

Nessa constante tensão entre uma ética que nos provoca uma experimentação e outra que nos incita a uma prudência, pode-se chegar a um improviso, lançando-se de forma ética à experiência contínua, com a sobriedade capaz de fazer com que o projeto musical se transforme num ato criativo. É nesse risco que está o sabor de um *ethos* formalizado pelo ritornelo manguê.

E assim, o *Manguebeat* entra num outro tipo de aventura, num outro tipo de unidade dessa vez nomádica, numa máquina de guerra nômade, e se descodifica no lugar de se deixar sobrecodificar. O *Manguebeat* nos ensinou a botar fogo na cultura local, "afrociberdelificando-a".

Assim, pensar o movimento manguê como uma máquina de guerra nômade, como sendo o habitante do espaço liso em seus contínuos movimentos de desterritorialização/reterritorialização, máquina desejante em constante conflito com o Estado, vai nos permitir encontrar novas possibilidades para compreender o significado e a importância, não só da construção de uma identidade não mais formatada em um essencialismo, em uma possessão, mas também das lutas contra as diversas formas de discriminação, intolerância e limitação da liberdade, construindo, assim, um processo de alteridade.

Influências midiológicas no Mangubeat: conexões, redes, máquinas, espaço, intermedialidade e antropofagia como construção de uma poesia hidráulica

Régis Debray (1995) ao discorrer sobre o conceito de “midiologia” como estudo crítico dos signos e de sua difusão na sociedade, busca um interesse pela inteligência das mediações sociais no mundo contemporâneo. Para esse autor, as técnicas de comunicação são vistas como dispositivos e redes de percepção e de conhecimento que criam novas formas de sentir, ver, julgar e refletir. Partindo dessa constatação, o autor elabora uma arquitetura dessas variadas redes que interligam os indivíduos, com o propósito de formar a sociedade.

Levando em consideração esse pensamento e tomando como referência as ideias de Deleuze e Guattari, em Mil Platôs (1995), já discutidas anteriormente, partimos para a mostragem da construção de uma intermedialidade instituída no projeto *Mangubeat*, com seus fluxos, e de como estes são incorporados a partir dos processos de transmissão do texto, formalizando assim uma postura antropofágica, ao concretizar sua mensagem através da mídia e da técnica.

Nesse sentido, devemos levar em conta a ideia de que essa transmissão do texto não vem depois de sua produção, mas concomitantemente, pois a maneira como o texto se institui materialmente é parte integrante de seu sentido. Trata-se, portanto, de uma produção conjunta, por entendermos que o *Mangubeat*, por ser objeto de estudo dessa midiologia, define-se como uma poesia de fluxos, apresentando símbolos que são difundidos na sociedade e que mostram sua eficácia.

Para entendermos a construção da intermedialidade no projeto de Chico Science, precisamos lançar mão da ideia de uma nova forma de ver a ciência, não mais como uma ciência dos objetos estáticos, mas de objetos dinâmicos, cinéticos, em que o intersemiótico aparece em um espaço de disseminação. E é isso que percebemos, quando nos propomos a discutir o projeto do *Mangubeat*, um fluxo contínuo de símbolos, de redes, em que a lógica do videoclipe, o espaço de atuação do grupo, os agenciamentos maquínicos e toda a cena mangu se encaixam de forma propícia à nossa análise: figurino, fotografia, performance, enquadramentos, tudo cria uma relação intermedial, como numa teia em que os signos se disseminam em difusão com a sociedade, gerando o que Debray intitula de “eficácia simbólica”.

Em seu livro *Manifestos Midiológicos* (1995), Debray elabora um estudo inovador em torno de um método interdisciplinar, que ele

chama de “midiologia”. Nesse estudo, o autor discorre sobre a descrição histórica das inovações técnicas, propondo fazer uma leitura da marcha do espírito a partir do que ele chama de “mídiasfera”. Assim, a construção cronológica em que se processam os meios de transmissão e transporte das mensagens e dos homens (essa mídiasfera), se dá em três momentos diferentes, em épocas históricas diferentes, a saber: a) a logosfera, na qual a escrita é o elemento principal, se difundindo por via dos meios e canais da oralidade, estruturado a partir de um procedimento que leva em conta a memorização; b) a grafosfera, que por sua vez é dominada pelo poder da imprensa, que impõe sua racionalidade ao acervo do meio simbólico; e, por fim, c) a videosfera, ou momento midiológico em que as técnicas audiovisuais e seus suportes se libertam das limitações do livro impresso.

Por essa razão, ao nos propormos fazer um estudo midiológico do movimento mangue, pensamos da mesma maneira que Debray, quando este afirma que a mensagem é algo diferente do que conhecemos, pois ela não é sustentada apenas pelo enunciado, mas incorporada por um *médium*. Por isso, não vamos falar de comunicação, mas de mediação. Mas afinal, em que consiste o pensamento midiológico desse autor? Como caracterizar uma “mídiasfera”? O que significa, de fato, um *médium*?

Para o autor, as instituições fazem parte do processo de mediação. A mídiasfera, meio por onde será transmitida a mensagem, envolve as instituições e a partir delas, os hábitos sociais de uso dos médiuns, de um jeito e não de outro, para um fim e não para outro, do mesmo jeito que envolve um certo estágio das técnicas. Um sistema, por si só, nunca está completo apenas com seus integrantes internos. Assim, de acordo com o pensamento midiológico, qualquer campo deve se abrir a um elemento externo a ele, isso porque, do ponto de vista metodológico, nenhum sistema ou disciplina pode explicar a si mesmo, o que seria reificação e tautologia, uma vez que todo sistema precisa ser compreendido pelo que vai além dele, e que é exatamente aquilo que ele tenta esconder enquanto sistema. Algo parecido com o que diz Maingueneau (2006), quando reflete sobre o conceito de “discurso constituinte”, ao afirmar que é próprio da literatura esconder os fatores que a tornaram possível. No caso do movimento mangue, o geográfico, o cultural, o político, tudo se torna importante, pois o processo de formalização se dá através da inserção em um espaço social e literário, e assim, criando as condições de sua própria criação.

É a partir dessas observações que vemos o pensamento de Debray como pertinente, para abraçarmos a ideia da intermidialidade

como uma estratégia de leitura que apresenta seu trajeto metodológico como numa espécie de “ecologia das culturas”, conforme veremos no estudo de nosso objeto de análise nessa nossa tese. A propósito do termo “ecologia das culturas”, afirma Debray, ao se referir ao objeto de estudo da midiologia:

Fazer como se a midiologia pudesse vir a ser para a semiosfera o que a ecologia é para a biosfera. Não será que uma “mídiasfera” pode ser tratada como um ecossistema formado, de um lado, por populações de signos e, do outro, por uma rede de vetores e suportes materiais? E o objeto da disciplina se definiria, então, as interações entre esses dois conjuntos? Nesse caso, as espécies simbólicas já não seriam consideradas em e por si mesmas como personagens de teatro isoladas e “fora” de cena, mas nas intrigas que tramam com seu meio e as espécies concorrentes (DEBRAY, 1995, p. 139).

Nesse sentido, a midiologia, muito mais do que estudar as formas simbólicas de transmissão, trata-se de uma ciência sobre o transmitir. Na prática, ao valer-se desse conceito como parte importante de seus estudos, Debray acaba por incluir os mecanismos de transmissões como fenômenos responsáveis pelo processo gerador das grandes ideias sociais.

O pensamento midiológico de Debray, portanto, aponta para a ideia de que todo novo médium obriga a novas mediações, assim como repensa suas formas antigas. A mediação, no entanto, mais do que uma propriedade das obras e das formas de manifestações artísticas, é um encontro crítico com essas diversas formas de arte, pois, uma vez que a intermedialidade passa a ser explorada em toda a sua potencialidade, ela constrói para si uma nova política de exercício crítico.

É por essa razão, que iremos constatar que a intermedialidade cria sua própria estratégia de leitura, apontando as obras para a materialidade da cultura e seus meios ambientes, fazendo com que vislumbremos uma revisão do marxismo que colocava as máquinas e os meios materiais de produção (meios de produção e força de trabalho) como fazendo parte da infraestrutura, enquanto a cultura estava colocada no nível da superestrutura. No estágio atual da modernidade não se pode separar a cultura das máquinas, dos agenciamentos, dos circuitos e meios de transportes, pois a cultura só se faz com máquinas, com aquilo

que é material. É o que Machado denomina de “ecossistemas com várias esferas de mediação” (MACHADO, 2002, p.77). Nesse sentido, então, as diferentes gestões culturais guiarão um espaço novo de mediação, espaço esse “saturado de agoras”, que atende a uma demanda de produção de sentido em determinado momento histórico e social. A cada nova gestão cultural, as mais diversas representações simbólicas e suas respectivas mídias não podem atuar de forma isolada, senão, “nas intrigas que tramam com seu meio e as espécies concorrentes” (DEBRAY, 1995, p. 24).

A partir desse pensamento sobre mediação, Debray se debruça no nascimento, morte das ideias e as mais variadas formas de transmissão. Com ele, veremos que a midialidade está muito mais além do que um simples suporte com seu poder de produção, pois, conforme apontou Martin-Barbero, “o estudo dos usos nos obriga, então, a deslocarmos o espaço de interesse dos meios para o lugar onde é produzido o seu sentido” (MARTIN-BARBERO, 2013, p. 281), e assim poder compreender uma nova forma de decifrar o mundo dos signos e a estratégia pela qual os signos na sociedade transforma-se em mundo, decodificando a dinâmica que opera na transformação das ideias no mundo contemporâneo, uma vez que, segundo Debray:

“Com efeito, já não se trata de decifrar o mundo dos signos, mas compreender o processo pelo qual os signos tornam-se mundo; a palavra do profeta, Igreja; um seminário, Escola; um manifesto, Partido; um cartaz impresso, Reforma; as Luzes, Revolução. [...] Digamos: como determinadas formas simbólicas tornam-se forças materiais” (DEBRAY, 1995, p. 17).

É por essa razão que o autor discute a seguinte questão, acerca de seu estudo sobre midiologia:

O nosso objeto que é o estudo das *vias e meios de eficácia simbólica* acompanha, à força e por sorte, importantes disciplinas que o alimentam por todos os lados com informações e sugestões. Por exemplo, no que diz respeito às funções da imagem, a *história da arte e a história das técnicas* são para nós indispensáveis – mas insuficientes. Da mesma forma, no que toca à eficácia das ideias sociais, mantemos contato

permanente, é claro, com a *sociologia*, de Weber a Bourdieu, mas também com a *história das mentalidades* de Georges Duby e Jacques Le Goff; com a *psicologia histórica*, ilustrada em relação ao homem grego por Jean-Pierre Vernant; com a *história simbólica* de Pierre Nora que se dedica aos efeitos coletivos da memória; ou ainda com a *história cultural* que está sendo renovada por Roger Chartier, Jean-Claude Schmitt, Paul Zumthor e muitos outros. Estou citando os arsenais históricos que me forneceram armas e projéteis, mas para os investir, se me é permitido falar assim, em uma estratégia de pesquisa diferente (DEBRAY, 1995, p. 16)

Partindo desse pensamento, vamos perceber que o método de estudo do autor é interdisciplinar, e assim, constatamos que o midiólogo não se preocupa em cuidar apenas das mídias, mas dos processos, já que o termo “mídia” não diz nada, a não ser que esteja conectado a um procedimento, um meio de transporte e a um contexto. São as redes de sociabilidade, interfaces que portam rituais e novas formas de produção de sentido dos signos, que funcionam como instrumento de produção de opinião. Em outras palavras, “através do deslocamento dos corpos intermediários, trata-se de uma reorganização das charneiras do espírito público” (DEBRAY, 1995, p. 31).

Portanto, constatamos que é unicamente através da leitura, do processo de construção do sentido que se formaliza o objeto de pesquisa da intermedialidade e, por isso, não se pode compreender o médium como sendo um mecanismo apenas disciplinar. Por essa razão, que uma determinada mídiasfera sugere interdependência dos seus elementos, pois existe uma ossatura que apoia os elementos simbólicos de uma sociedade em uma determinada época. Em um outro momento, Debray expõe o seguinte questionamento:

Será que, ao lermos as missivas de Voltaire ou de Madame de Sévigné, pensamos na rede que era necessária para a sua distribuição? Ou seja: 1) um poder central forte, capaz de manter a malha rodoviária, mudas de correio, um corpo de profissionais remunerados e permanente e, 2) animais de sela, por conseguinte, haras e, portanto, no final de contas, uma cavalaria militar. Essa literatura bucólica, pacífica e esparsa exigia

forças armadas e um Estado centralizado (DEBRAY, 1995, p. 48)

Notamos, assim, que todo estudo relacionado à midiologia parte da ideia de que não existe nenhuma forma de relacionamento entre mídia e sistema que se apresente de maneira contínua e linear. Não haverá condições para se formalizar o encontro entre os dois sem que haja contaminações. Assim, a intermedialidade apresenta uma estratégia de leitura que abandona todo e qualquer sistema uniforme, assim como uma história linear das mídias. Isso porque cada mídia ou forma de sistema original será sempre construído envolto em estratos e estratificações.

Valendo-se da intermedialidade como estratégia de leitura, a literatura (que no caso de nosso objeto de estudo poderíamos chamar de uma forma diferente de definir o literário, já que se trata de uma *poiesis*), deve ser avaliada e definida a partir de um "circuito integrado de sistemas de escritas".

Chamo "midiologia" a disciplina que trata das funções sociais superiores em suas relações com as estruturas de transmissão. Chamo "método midiológico" o estabelecimento, caso a caso, de correlações, se possível verificáveis, entre as atividades simbólicas de um grupo humano (religião, ideologia, literatura, arte etc.), suas formas de organização e seu modo de coleta, arquivamento e circulação dos vestígios. Como hipótese de trabalho, considero que este último nível exerce uma influência decisiva sobre os dois primeiros. As produções simbólicas de uma sociedade no instante *t* não podem ser explicadas independentemente das tecnologias da memória utilizadas no mesmo instante. Isso quer dizer que uma dinâmica do pensamento é inseparável de uma física dos vestígios. O meio de encaminhamento de uma mensagem, ponto de passagem obrigatório, fornece à análise um elemento importante, mas limitado. O médium, no sentido McLuhan da palavra, não passa do nível térreo. Portanto, não podemos nos deter aí. Com efeito, os objetos e as obras contam menos que as operações (DEBRAY, 1995, p. 21).

Conforme já afirmamos acima, a midiologia não estuda as mídias. Na verdade, muito mais do que o suporte e a produção, o que está na linha de frente de interesse da midiologia é a comunidade de fabricantes e suas práticas, e assim, como estratégia para formalizar e concretizar seus objetivos, ela lança mão de conhecimentos diversos, de áreas diversas, como os estudos linguísticos, literários, antropológicos, sociológicos, além de campos outros como o da geografia, dos estudos culturais, da matemática, da física e a cultura como um todo. É através da interdisciplinaridade na fusão de saberes e conhecimentos que se pauta a midiologia, sem, no entanto se condicionar a nenhum deles particularmente.

São as operações que fortalecem a midiologia. E assim, segundo Debray (1995, p.23), na transmissão de uma mensagem, são 4 os condicionantes que fundamentam o médium, a saber: a) “Um *procedimento geral* de simbolização (palavra, escrita, imagem analógica, cálculo digital)”; b) “Um *código* social de comunicação”: o latim e o inglês, a perspectiva na pintura, a estrutura tonal na música; c) “Um suporte *material* de inscrição e estocagem”: papel, argila, pergaminho, filme, tela; d) “Um *dispositivo de gravação* conectado a determinada rede de difusão (gabinete de manuscritos, tipografia, foto, televisão, informática)”. Podemos, portanto, denominar de médium, em seu sentido mais amplo, o sistema dispositivo-suporte-procedimento; em outras palavras aquilo que cria seu movimento a partir da realização de uma revolução midiológica, pois é ela que determinará o uso dos médiuns.

Não podemos ver o médium como um elemento, um canal ou meio inerte. Ele não está parado, fixado apenas em um suporte. Na verdade, movimenta-se pela periferia, atuando sempre pelas margens. Comporta-se sempre como batalhão, procedimento em rede de conexões. Atua em um meio ambiente que “condiciona a semântica dos vestígios pelo viés de uma organização social” (DEBRAY, 1995, p. 26). Para compreendermos o médium, podemos recorrer também à máxima utilizada por Jameson que diz que é “devido ao fato de que a cultura se tornou material que nós estamos agora em uma posição que nos permite entender que ela sempre foi material” (JAMESON, 2004, p. 92).

Dessa forma, vamos chegar à conclusão de que as antigas estratificações utilizadas para caracterizar as mídias tradicionais representam uma leitura muito superficial e além do que estas, em seu processo de transmissão e estocagem das informações, não passam do nível terreo. Por isso a necessidade de se pensar outra forma de análise e

perspectiva que aponte para um diferente horizonte de estudo, para que se possa reconstituir as mídias como objeto de pesquisa.

E quando pensamos a utilização da midiologia como proposta de estudo interdisciplinar do *Manguebeat*, em seu processo de transmissão e divulgação intermidial de cultura, temos que nos valer de uma visão mais democrática, menos reducionista e que desarticule essa estrutura montada em cima de uma dicotomia, de uma certa linearidade e irmos de encontro a uma semiótica em que a materialidade da cultura possa revelar aquilo que se encontra “fora”, ou seja, seus “incorpóreos”.

Em seu livro *Discurso Literário* (2006), Maingueneau também discorre sobre essa questão, mas apontando para os estudos de textos literários. Nesse livro, o autor, muito embora não trate de midiologia, vai esboçar sua tese sobre a questão do discurso que busca validar a si mesmo, o que confere certa semelhança com o pensamento de Debray.

Maingueneau defende a ideia de que o contexto da obra literária é o da própria instituição literária. Em outras palavras, é somente a partir das intensas negociações que tem que operar para se inserir como escritor em um determinado campo, que o mesmo cria suas estratégias de pertencimento. Nesse sentido, o espaço de atuação da obra é transitado por variadas e incontáveis injunções das mais diferentes ordens.

Partindo de um espaço que imprime condições materiais para o escritor/criador, cria-se um *paratopos*, ou seja, uma espécie de localidade paradoxal de relacionamento particularizado entre o escritor e as condições de produção da literatura de sua época. Trata-se, portanto, de um espaço de desenvolvimento de um não-espaço, ideia que acaba por constatar que todo escritor/criador “nutre seu trabalho com o caráter radicalmente problemático de seu próprio pertencimento ao campo literário e à sociedade” (MAINGUENEAU, 2006, p. 27). Por essa razão, esse conceito de paratopia, criado pelo autor, é uma maneira de esclarecer a experiência social conturbada e agitada que se apresenta para o escritor, no momento de sua produção, já que esta nunca poderá se dá por intermédio de um “solo institucional neutro e estável” (MAINGUENEAU, 2006, p. 28).

Segundo Maingueneau, “o discurso literário não é isolado, ainda que tenha sua especificidade: ele participa de um plano determinado da produção verbal, o dos *discursos* constituintes” (2006, p. 60). Assim, o que o autor denomina de discurso constituinte do texto literário, é aquilo que Debray vai chamar de médium, conforme já discutimos anteriormente.

E é exatamente o que percebemos na construção da poética do mangue, uma negociação que se faz entre o lugar e não-lugar. Entre o local e não local, a partir de uma negociação que confere ao projeto de Chico Science uma mediação entre campos que se projetam para além do literário, já que se concretizam e se completam a partir do momento em que a lógica e a razão (segundo o pensamento da representação) são rompidos, gerando assim uma potência criadora, capaz de sugerir o aparecimento do que já mencionamos anteriormente, partindo do pensamento de Deleuze, ou seja, daquilo que o filósofo denominou de forças nômades.

O ato de conhecimento como ato de ação, de criação. Chico Science, como um pensador que pensou as diferenças, fez eclodir o som das variadas vozes, fazendo assim com que a antiga crença das identidades plenas, ceda lugar a uma mediação que acaba por construir a diferença. Por essa razão, podemos dizer que o movimento *Manguebeat* “associa o trabalho de *fundação* no e pelo discurso, à determinação de um lugar vinculado com um *corpo de locutores consagrados* e uma elaboração de *memória*” (MAINGUENEAU, 2006, p. 61). Assim, a literatura, em suas mais variadas formas de manifestação, não pode se comportar de forma autárquica, já que ela integra em si uma maneira de dizer, uma forma de circulação de enunciados e um determinado tipo de relacionamento entre os homens.

Aquele que enuncia no âmbito de um discurso constituinte não pode situar-se nem no exterior nem no interior da sociedade: está fadado a dotar sua obra do caráter radicalmente problemático de seu próprio pertencimento a essa sociedade. Sua enunciação se constitui mediante a própria impossibilidade de atribuir a si um verdadeiro “lugar”. Localidade paradoxal, *paratopia*, que não é ausência de um lugar, mas uma difícil negociação entre o lugar e o não-lugar, uma localização parasitária, que retira vida da própria impossibilidade de estabilizar-se. Sem localização, não há instituições que permitam legitimar e gerir a produção e o consumo das obras, mas sem deslocalização, não há verdadeira “constituência” (MAINGUENEAU, 2006, p. 68)

Assim, podemos observar que o modo de emergência, circulação e consumo de discursos constituintes está relacionado à

forma como os grupos responsáveis por sua produção funcionam, partilhando um conjunto de ritos e normas, pois, “com efeito, um discurso constituinte não mobiliza somente os autores, mas uma variedade de papéis sociodiscursivos encarregados de gerir os enunciados: por exemplo, no caso da literatura, as críticas literárias de jornal, os professores, as livrarias, os bibliotecários, etc.” (MAINGUENEAU, 2006, p. 69).

É nesse sentido que vamos observar um processo de mediação e de discurso constituinte na proposta do *Manguebeat*, quando constatamos que o seu processo de produção não ser legitimado por si mesmo, mas através de uma rede de conexões em completa interação, gerando uma diversidade intersemiótica e híbrida: o mangue, o caranguejo, as rádios que divulgavam o trabalho dos mangueboys, a leitura de obras como a de Josué de Castro, em *Geografia da fome*, que inspirou bastante o projeto; as variadas formas musicais, como o *rap*, o *soul*, o *jazz*, o *rock*, o *punk*, enfim, toda uma panóplia que se funde para realizar o projeto de Chico Science.

Dessa maneira, o discurso constituinte sobre o qual se debruça Maingueneau em seus estudos literários pode ser aplicado a outras formas de manifestação cultural, articuladas em torno de uma cenografia, ou seja, o lugar da representação de sua própria enunciação; de um código de linguagem, que opera sobre a diversidade irreduzível de zonas e registros de língua e um universo de sentido; e de um ethos, que cede ao discurso uma voz que aciona o imaginário de um corpo enunciante socialmente avaliado.

Trata-se de uma visão interdiscursiva e interdisciplinar em que o maior propósito é articular os enunciados através da atividade social que os agrega, fazendo com que todos os elementos internos e externos à obra sejam remetidos a lugares, distribuindo o discurso numa variedade de gêneros, em que o ambiente imediato do texto e sua produção, ou seja, seus ritos de escrita, seus suportes materiais e sua cena de enunciação sejam considerados em termos de negociação do sentido.

Assim, tanto os estudos de Maingueneau, quanto os de Régis Debray, apresentam as bases de uma perspectiva dos estudos literários e culturais a partir de suas relações com instâncias extradiscursivas, mas de forma que isso vá além dessas instâncias, na medida em que alcança uma dimensão propriamente semiótica. Daí porque devemos observar a literatura como um discurso autolegitimador, mas que se liga a uma rede de conexões complexas de textos, agentes e formas variadas de circulação. Nesse sentido, o discurso constituinte se caracteriza por ser

um discurso que se coloca como *archeion*, arquivo, origem de uma coletividade.

Por essa razão, todo discurso constituinte só pode exercer seu poder e sua concreta circulação no interior de uma sociedade se for constituído por uma “Instituição discursiva”. Assim o autor define a instituição literária:

A noção de instituição literária designa a vida literária (os artistas, os editores, os prêmios etc.). Podemos ampliar seu domínio de validade, como o fazem muitos sociólogos, levando em conta o conjunto de quadros sociais da atividade dita literária, tanto as representações coletivas que se tem dos escritores, como a legislação (por exemplo, sobre os direitos autorais), as instâncias de legitimação e de regulação da produção, as práticas (concursos e prêmios literários), os usos (envio de um original a um editor...), os *habitus*, as carreiras previsíveis e assim por diante. Essa ampliação do campo de visão promoveu uma profunda renovação da concepção que se pode ter do discurso literário (MAINGUENEAU, p. 53).

É esse não-lugar que vai unir o escritor, a obra, os destinatários e o campo literário, já que se trata da condição de enunciação. Os estudos de Maingueneau sinalizam a uma convergência com os de Debray na medida em que ambos pensam o *médium* a partir de uma acepção amplificada, em que meios de comunicação remetem a suportes e circuitos gerais de signos que, historicamente (sobretudo nos estudos formalistas da literatura), sempre foram negligenciados. Sobre isso afirma Maingueneau:

O interesse pelos suportes materiais da enunciação é recente. Sem dúvida não faltaram eruditos para estudar as técnicas de imprensa, mas os literatos “puros”, aqueles que se encarregam da interpretação das obras, consideravam mais as narrativas do que as técnicas tipográficas, mais os romances por carta do que os sinetes de cera ou os

modos de envio pelo correio. Não obstante, para tornar pensável o surgimento de uma obra, sua relação com o mundo no qual surge, não podemos separá-la de seus modos de transmissão e de suas redes de comunicação (MAINGUENEAU, 2006, p. 212).

Vemos os estudos da intermedialidade como estratégia importante para discutirmos a poética mangue, uma vez que só desperta interesse pela escrita que esteja conectada a um suporte e uma rede, para que possa se constituir em médium, já que só pode ser pensada quando colocada em um meio ambiente complementado por diferentes signos, hábitos e modos de fazer e usos diversos.

É nessa perspectiva interdisciplinar, agregada a redes e suportes, que iremos observar a concretização da mediação no projeto de Chico Science, em sua abertura para o Outro, formalizando assim o imperativo ético que demanda da literatura e que alcançará outros campos da cultura em tempos pós-modernos. Dessa maneira, o campo de atuação da arte em suas várias formas de manifestação verticaliza-se através do diálogo que deve se formalizar através de uma “inter” (relação) que possa ser capaz de gerar uma complexa interação com outros setores, como discursos, suportes, circuitos, agentes, etc. o *Manguebeat* nos coloca de frente a tudo isso. Vejamos em nossa discussão a seguir.

Tomando como ponto de partida os estudos dos autores acima mencionados, buscamos agora mostrar como esse processo de mediação e estocagem das mensagens se dá na proposta de nosso objeto de estudo.

O movimento *Manguebeat*, em seu processo de mediação, funciona como uma espécie de “multiplicidade virtual” e não como uma essência em si. O seu caminho é o da divergência, da multiplicidade de seres, que, no caso, se formaliza através do diálogo com a globalização e a hibridização cultural. Em outras palavras, é a própria expressão da diferença. Podemos definir a polifonia presente no *Manguebeat* como uma “voz” que diz “não” ao que é identidade, único, idêntico, e, assim, afirma-se a partir da diferença e do devir. Trata-se, portanto, da diferença enquanto Ser, de que fala o nomadismo deleuziano, ao assegurar à diferença uma ontologia, que sempre fora desprezada por conta de uma imagem de pensamento ortodoxa. De acordo com Schöpker:

Para Deleuze, o mundo moderno nasce da falência da representação. É um mundo onde as identidades não passam de simulações no “jogo” mais profundo da diferença e da repetição. Este é, para Deleuze, o mundo dos simulacros, das distribuições nômades, o mundo das diferenças (2012, p. 143).

Nesse sentido, podemos observar que o processo em que se formaliza o projeto de Chico Science aponta para uma espécie de mediação que se torna diretriz do humano, já que este se confronta com a alteridade que emerge da experiência com o mundo, sendo essa mediação pensada a partir da correspondência com uma experiência oriunda de uma cesura.

A mediação, portanto, é algo que se une à experiência e por isso deve ser compreendida como uma questão de ligação. Não se trata apenas de uma comunicação verbal, mas de uma mediação em que a relação sónica se consolida em um processo que vai além das palavras, pois alcança significados também nos gestos, performance, movimentos, enfim, a mediação se dá em torno de uma cena de enunciação que carrega uma panóplia de signos amparados por vários vestígios materiais do sentido, garantindo, assim, uma maior eficácia simbólica.

É como no pensamento de Umberto Eco, quando este diz que a arte moderna se caracteriza pela ausência de centro, bem como ausência de convergência, o que faz com que cada obra em si apresente uma singularidade e, cada *ser*, único e insubstituível, por isso se torna mais apta a interpretar as necessidades de expressão e de comunicação da arte contemporânea (ECO, 2005, p. 109).

Na construção do processo de mediação presente no *Manguebeat*, devemos levar em conta uma série de fatores, que vai, desde o vídeo clipe, suporte de grande importância na época, até a questão da música e seu mercado, relacionado ao contexto musical brasileiro em que emergiu o *Manguebeat*, e tudo que atravessa esse processo de mediação no movimento poético musical do mangue. Trata-se de uma escrita de intensidades, ou seja, uma escrita (no sentido da construção de uma poética híbrida) que de nenhuma maneira pode ser relacionada ou mesmo confundida com aquele discurso que se baseia na representação ou na reconhecimento, por conta de seu eterno movimento de permuta, de fusão e de fluxo, que se realiza no momento de sua produção, intermediada por um *médium*.

Conectar-se com o “fora”, com o exterior, essa é a proposta de mediação do movimento mangue, com o seu “pensamento ao ar livre”. Nesse sentido, não é apenas a mídia, ou a música em si, bem como os shows e apresentações da banda que terão a importância para a formação e realização do projeto mangue, mas uma rede que envolve um contexto, uma conexão, um procedimento, um meio de transporte (internet, jornal, apresentações nos palcos, os manifestos, o símbolo da antena parabólica enfiada na lama, etc.), enfim, a cena mangue como um todo.

Pôr o pensamento em relação imediata com o fora, com as forças do fora, em poucas palavras fazer do pensamento uma máquina de guerra, é um empreendimento estranho de que podemos estudar os procedimentos precisos na obra de Nietzsche (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p. 467).

Estudar o midiológico no projeto mangue é perceber os variados planos que atravessam o seu discurso, uma vez que sua constituição deriva de determinados fundamentos interligados a uma semântica global, já que, tudo que se afirma como elemento constituinte no discurso do enunciador tem como origem sua própria constituição global. Por isso, não conseguimos pensar o movimento mangue separado de seu quadro social, ou seja, de todo um conjunto de elementos que vão contribuir com sua divulgação e realização, a saber, a mídia, a cena mangue como um todo, a divulgação feita através da internet, o vídeo, os mangueboys e suas tribos urbanas, as bandas que se formaram na época, e até mesmo a situação em que se encontrava a cidade de Recife nos anos de 1990, contexto que propiciou a criação do movimento *Manguebeat*.

Conforme abordamos anteriormente, uma das questões da midialogia é se livrar do lugar comum de muitos termos, inclusive o de comunicação. A comunicação é fluída, a mediação é pesada, material, implica suportes, redes, agentes, máquinas, sistemas, etc. A diferença do mediador para o comunicador é que o mediador necessariamente encarna a comunicação, o que significa dizer, nos termos de Debray, não existe comunicação, só existe mediação (1995, p.56). O comunicador se interessa pelo conteúdo da mensagem, no caso, das letras das canções (que seria objeto de estudo, por exemplo, de um crítico de música, ou de um estudioso da literatura), mas, em se tratando

do estudo midiológico, aqui proposto por nós, o que vai nos interessar são os canais que atravessam a proposta do *Manguebeat*, o que incluiria, por exemplo, a própria cena mangue que, aos poucos, passa a uma maior abrangência, ao incorporar artistas plásticos, cineastas e estilistas que também concordavam com as bases propostas pelo manifesto e passaram a compartilhar a *estética do mangue*.

Toda a formação de uma rede de conexões pode ser observada na construção do projeto mangue. Essas conexões se tornaram possíveis graças às diversas transformações no campo da comunicação no mundo contemporâneo. Os avanços tecnológicos, como as infovias, a internet e a realidade dos mangues, espaço físico que caracteriza de forma decisiva a paisagem do Recife vão contribuir como elementos de mediação produzidos pela incorporação de uma encarnação coletiva criadora das vias e meios em que se formaliza a eficácia simbólica.

Seus idealizadores, criaram o manifesto “Caranguejos com cérebro”, que muito contribuiu para explicar os objetivos do grupo. A metáfora do caranguejo canaliza a mensagem muito fluida proposta pelos integrantes do projeto e, nesse sentido, torna-se um elemento fundamental para explicitar as ideias sobre midiologia presentes no projeto dos mangueboys.

Outra particularidade importante pode ser observada quando conhecemos a realidade cultural dos anos 1990 e a situação em que se encontrava Recife, Nordeste do Brasil, na época. Essas particularidades devem ser levadas em consideração para que possamos compreender a relevância do *Manguebeat*, já que as mesmas revelam as regras que regem a construção das músicas, desmistificando a ilusão do gênio criador todo-poderoso (que em linhas gerais podem ser vistas apenas a partir das composições, de suas letras, como é comum numa análise literária tradicional) e apresentando os fundamentos para uma teoria da produção artística.

Embora nossa intenção não seja a de aniquilar o criador (aqui representado pelos idealizadores do projeto mangue) sob o efeito das determinações sociais que pesam sobre ele e de reduzir a obra ao meio que a viu nascer, o movimento mangue nos permite compreender o trabalho específico que o artista deve realizar para se constituir em sujeito de sua própria criação, através de outros meios e suportes que dão vida e sentido à sua obra.

Como um dos mais importantes polos culturais do Nordeste, desde a década de 1960, Recife passou a sofrer um processo de decadência cultural, política e econômica, a partir dos anos 70, ficando ainda mais declinada nos princípios dos anos 90, que, inclusive, chegou

a ser considerada como uma das cinco piores cidades do mundo, pela *Population Crisis Committe* (entidade com sede em Washington), em condições de vida (TELES, 2000).

Com as transformações sofridas pela sociedade no início dos anos de 1990, Recife entra em contato com os ventos da globalização, levando muitos conservadores a reagirem diante da possibilidade de perda dos valores regionais, que pudessem levar a cultura local ao esmaecimento ou até mesmo à possibilidade de serem “destruídos”, mediante o avanço poderoso da indústria cultural que se processa de maneira avassaladora com suas manifestações fortes e diferentes do que poderia representar a cultura pernambucana, que no momento era invadida pela cultura global e tecnológica.

E assim se forma duas vertentes culturais que disputavam o mesmo espaço: de um lado, as manifestações que reagiam e negavam o que vinha de fora, em defesa de uma cultura “essencial” e nordestina, de total aversão ao estrangeiro, seja no vocabulário, na música, no teatro ou mesmo em festas populares; de outro, com o intuito de colocar Recife em contato com o mundo, alguns jovens lançam mão de uma proposta cultural diferente, ao defenderem a necessidade de criação de uma estratégia que gerasse “uma operação de desentupimento ‘das artérias enfartadas’ da cultura recifense” (TELES, 2000, p.9). É aqui que podemos perceber a ideia de Debray, no que se refere à questão da midiologia.

Portanto, chamo de “midiologia” a disciplina que trata das funções sociais superiores em suas relações com as estruturas técnicas de transmissão. Chamo “método midiológico” o estabelecimento, caso a caso, de correlações, se possível verificáveis, entre as atividades simbólicas de um grupo humano (religião, ideologia, literatura, arte, etc.), suas formas de organização e seu modo de coleta, arquivamento e circulação dos vestígios. (...) As produções simbólicas de uma sociedade no instante *t* não podem ser explicadas independentemente das tecnologias da memória utilizadas no mesmo instante. Isso quer dizer que uma dinâmica do pensamento é inseparável de uma física dos vestígios (DEBRAY, 1995, p. 21).

Assim, ao incorporar à cultura local, com seus elementos característicos, aquilo que vinha de fora, Chico Science e seu grupo buscavam incorporar “sangue novo”, como eles mesmos afirmavam, gerando uma conexão (mediação) com a cultura globalizada, que, em seu contexto, favorecia a possibilidade de um procedimento a partir de um meio de transporte, que no caso, pode ser representado pelos mais variados recursos midiáticos da época.

É fundamental também que se perceba que essa fascinação pela diferença e pela possibilidade de interagir com a cultura globalizada e diversificada só foi possível graças à consciência que o grupo tinha da riqueza cultural do Recife, com seus festejos populares, com sua literatura, sua música e até mesmo com as artes plásticas. Assim, o movimento mangue se consolida nessa rede de conexões e símbolos e passa a ser reconhecido, não apenas pela música, mas por todas as possibilidades de manifestações culturais.

Com isso, vamos constatar que a solidificação do movimento mangue não se constitui unicamente a partir de determinado campo, que rege uma autonomia, uma consistência, senão por conta de um conglomerado múltiplo de determinantes político, cultural, social, econômico, ideológico e técnico que consolidam seu processo de transmissão.

Os dois mentores intelectuais e articuladores iniciais do *Manguebeat*, Chico Science e Fred 04, que pertenciam as bandas *Nação Zumbi* e *Mundo Livre S/A.*, respectivamente, conviviam com outras atividades que, por sua vez, também irão contribuir com as ideias do projeto. Fred 04, por exemplo, era formado em Comunicação Social e atuava em jornais locais, televisão, ao mesmo tempo em que, sempre aos fins de semana, tocava em bandas de rock alternativas. Além do mais, o mesmo Fred, costumava dizer que, desde adolescente, despertou interesse pela música por conta do contato que teve com o álbum *A tábua de Esmeralda*, de Jorge Bem, datado de 1974. É importante salientar que esse compositor e cantor carioca foi o criador do “Samba Esquema Novo”, que mistura samba com rock, e que mais tarde irá inspirar o primeiro álbum da banda Mundo Livre S/A, “Samba Esquema Noise”, que foi lançado pelo selo Banguela Records, em 1994 e traz uma mistura de samba, rock, a batida do punk agregado a ritmos regionais nordestinos, além de outros.

Conforme afirmava o próprio Fred 04, “(...) Hoje somos uns punks mutantes, uns punks que resolveram chafurdar na MPB” (Fred 04, apud FIORAVANTE, 1994, p. 4).

Ao fazer da cena manguê, de sua divulgação e produção musical, a partir das redes sociais, dos contatos com gravadoras, e outras formas de proliferação das propostas de seu projeto, Chico Science e o *Manguebeat* nos dizem que a “escrita” não se formaliza como uma mídia, senão em mediações conectadas a diferentes mídias e espaços de atuação da cena como um todo. Nesse sentido, percebemos, sem deixar de lado o médium, é claro, a importância do ambiente e de suas mediações como força motriz para a concretização das propostas do movimento manguê, já que sua execução se interliga, de forma bastante visível, à constituição do espaço da cidade do Recife e a todos os objetos de sua cultura e processos que formalizam seu sentido.

Francisco de Assis França (o Chico Science), filho de uma família de classe média baixa, oriunda da Zona da Mata pernambucana, nasceu no bairro do Rio Doce, em Olinda, cercada e entrecortada de rios, manguezais, pontes. Assim como a cidade, a música manguê também será entrecortada por vários estilos, com diferentes propostas, que fez enriquecer a poética do manguê.

Chico residia próximo a um manguezal (e, quem sabe, por ironia do destino, ele morreu também próximo a um manguezal) e desde pequeno costumava catar caranguejo para sobreviver, vendendo na feira para ajudar no sustento da família. Quando era ainda criança, costumava dançar ciranda, uma dança migrou da Zona da Mata para o litoral.

Quando eu era bem mais novo, lá pelos doze anos, dançava ciranda. A ciranda veio do interior, da Zona da Mata para o litoral. Meus pais tinham uma ciranda... então eu já dancei ciranda na praia, no bairro, e vi os maracatus também. Assisti na minha infância aos maracatus fazendo o acordapovo, que acontece na época do São João, sempre lá pela meia-noite. (...) Então eu vi todas essas coisas que nos ensinaram como folclore, como uma manifestação já passada, mas que não é bem dessa maneira que você tem que ver. Existem ritmos ali que pode aprender a tocar porque é da sua terra, é do Brasil, é uma coisa que você entende – é a tua língua (Science, apud TELES, op. cit., p.277).

Assim, a partir de diálogos inusitados, acabaram criando um ritmo diferente, todavia ainda sem nome, até que seu criador resolveu batizá-lo:

Eu juntei os caras e peguei alguns percussionistas do *Lamento Negro* junto com os integrantes de uma banda que eu tinha, que era o Loustal. A gente juntou e fizemos o *Chico Science & Nação Zumbi*. (...) Eu batizei essa coisa de resgatar os ritmos regionais e ligar isso à música pop mundial, pegar esses elementos e botar com a guitarra, o baixo e usar o *sampler*, usar tecnologia, eu dei o nome de mangue. Eu achei legal dar o nome de mangue por causa da cidade, por causa de uma poética que eu vivi. Um nome forte assim. Já o (complemento) *beat* veio da mídia (Science, apud UP TO DATE, 1996).

Partindo da metáfora do mangue, relacionada à fertilidade e à diversidade de ecossistemas, os criadores do movimento estavam dispostos a intensificar as trocas culturais e, definitivamente, acabar com o isolamento cultural que, como afirma Moacir dos Anjos (2000, p.53), “assim como o aterro dos estuários dos rios, só bloqueia a permuta de diferenças de que se alimentam os que vivem em cidades e mangues.”

Assim, o *Manguebeat* é visto por nós como uma forma estratégica para se perceber uma leitura intermidial, dentro do processo artístico da arte contemporânea, assim como uma maneira de visualização da materialidade do médium. Trata-se de um exemplo característico do que podemos denominar de “guerrilha cultural”. Chico Science e os participantes da cena mangue, de acordo com a nossa percepção, colocaram a intermidialidade na política, ao fazer com que a materialidade do médium se apresente na construção intersemiótica e intercultural que se consolida a partir da produtividade de uma força criativa que emerge no seio do ambiente cultural da sociedade de massa (e também da cultura de massa). Nas palavras de Debray:

Ao pequeno sistema suporte-dispositivo que faz o médium corresponde o grande sistema médium-meio, complexo sociotécnico que constitui o objeto peculiar da midiologia positiva, histórica. “Meio” é mais do que decoração ou um espaço externo de circulação: condiciona a semântica dos vestígios pelo viés de uma organização social (DEBRAY, 1995, P. 32).

Em outras palavras, a midiologia se preocupa também (e acima de tudo) em mostrar que o meio cultural exerce papel de grande relevância como meio de transporte e completude de um determinado médium. No caso do movimento mangue, a história das lendas urbanas também servirá de instrumento para percebemos a montagem intermidial inserido no projeto poético do grupo. Observe a passagem da letra da canção, “Banditismo por uma questão de classe”, do álbum, *Da lama ao caos*, de 1994.

Galeguinho do Coque não tinha medo, não tinha
 Não tinha medo da perna cabiluda
 Biu do olho verde fazia sexo, fazia
 Fazia sexo com seu alicate (SCIENCE, 1994)

Aqui, podemos observar a estratégia midiológica quando constatamos a presença de um operador social, a partir da construção de um espaço credenciado na história da lenda urbana do Recife, pois, alguns nomes de criminosos que atuavam nas décadas de setenta e oitenta, viraram lenda nas crônicas populares. São eles, o “Galeguinho do Coque”, que iniciou a prática de pequenos furtos ainda na sua fase adolescente. Seu estereótipo o diferenciava dos demais meninos de rua, que habitam o imaginário social, já que não era mulato ou negro. Nessa canção, Chico Science se acerca da lenda do Galeguinho, com suas fugas maestras e cria, dessa forma, um diálogo extraliterário para intermediar sua proposta artística.

O mesmo se pode dizer do “Biu do Olho Verde”, um jovem de 17 anos, nascido na, periferia de Olinda, e que, além de assaltante, costumava torturar suas vítimas, que em grande parte eram as mulheres, cortando os mamilos com um alicate. Uma outra questão também que pode ser colocada aqui é o fato de que, no caso desses dois nomes que aterrorizavam a cidade nos remete, de imediato à figura de Lampião, representante excelsior Cangaço no Nordeste Brasileiro.

O *Manguebeat* é, portanto, um projeto poético de caráter midiológico exatamente porque aponta qual é a logística que produz as ideias e, principalmente, como é exercido o poder dessas ideias. O mangue, como espaço físico do ecossistema representativo da cidade do Recife, funciona como um médium por onde as mediações trafegam, gerando uma escritura atravessada pelo descontínuo, constituído por um circuito integrado de textos, de semioses, de signos que atravessam, ao mesmo tempo em que são atravessados pela “literatura”, que se funde a variadas formas de vida social, fazendo com que a distribuição dos bens

culturais não se apresente homogênea, impermeável, pois, como já sabemos, o ponto determinante de estratégia de leitura presente na intermidialidade tem preferência pelo que está “de fora”.

O espaço do mangue não se configura como um médium que unifica. Pelo contrário, mais do que tudo, ele representa um espaço de semiotização, de alegoria, mediatizando os estratos e as fronteiras, o conjunto de redes e as relações com as máquinas, os códigos e toda a comunicação corporal. É a logística da rede de difusão que está em jogo e suas consequências na vida cultural cotidiana da cidade e do cenário artístico pernambucano.

E a questão da antropofagia como processo intermidial? De que maneira o projeto do movimento mangue se constitui como proposta antropofágica²⁸?

Os postulados estéticos representados pela antropofagia enquanto comportamento cultural oriundo desde a formação de nosso passado cultural (HELENA, 1983) estão presentes nesse projeto criado pelo *Manguebeat* pernambucano, ao elaborar uma prática cultural que reabilita a concepção antropofágica do manifesto oswaldiano, prática na verdade, já presente em nossa formação colonial. Para Helena (1983, p. 32), o *ethos* como “demarcação de terreno”, como postura de autenticação e persuasão pelo comportamento, tem um passado cultural que se processa em forma de antropofagia na trajetória cultural da literatura brasileira, desde o período literário do Brasil-Colonial. A antropofagia, portanto, postula uma maneira de ser em que o diálogo com o “Outro” se dá de forma a quebrar o servilismo cultural imposto pelo poder hegemônico. E isso não vem de hoje.

Foi assim com o Manifesto Antropofágico de 1928, escrito por Oswald de Andrade, tematizado por várias vezes em sua obra de forte influência marxista, em que celebra uma espécie de saída para o problema de nossa identidade, e até mesmo como necessidade de aplicar um antídoto contra as arbitrariedades do imperialismo. Propõe, portanto, uma atitude que prima pela carnavalização de determinados valores tidos como verdadeiros, numa postura inerente da vanguarda dadaísta, iconoclasta, numa espécie de revolução antropofágica.

Destacamos ainda que, diante dessa reação oswaldiana com relação à cultura hegemônica, a postura antropofágica insere aí o canibalismo como foco atuante. Assim, de acordo com a tradição e costume indígena, o canibal não come apenas pelo simples fato de ter que se alimentar, mas sim com o propósito de acerrar-se das qualidades

²⁸ Parte dessa discussão fora iniciada por nós em nossa dissertação de Mestrado.

inerentes ao inimigo, de forma a venerá-lo por ter certos valores que podem ser assimilados, tornando o canibal mais forte e resistente ao perigo. A utilização desse conceito mostra que a cultura brasileira seria muito mais forte, embora colonizada, mas, ao deglutir o europeu, acaba por se tornar superior a ele. Trata-se das ideias de Totem e Tabu, segundo os trabalhos de Freud, em 1912²⁹.

Invertendo o mito do bom selvagem de Rousseau, que coloca o nativo como calmo, edênico e bem comportado, com sua inocência que o destaca dentre os heróis, Oswald cria uma imagem do índio agora tomado por esperteza, já que acaba por canibalizar o estrangeiro, digerindo-o e assim tornando parte de sua carne. O Brasil, como um país canibal, subverte a relação entre colonizador (de comportamento ativo) e colonizado (sempre visto como passivo). O índio come tudo o que lhe chega, capitaliza-se culturalmente a partir do Outro, tornando-se mais forte e mais brasileiro. *Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.* (ANDRADE, 2005, p. 8)

Essa mesma postura de comportamento antropofágico também pode ser encontrada no projeto político-estético-cultural do *Manguebeat* de resistência que aponta para um discurso de independência e autonomia como *ethos*, inserindo o contra discurso daquele que se julga oprimido, a vingança que transgride o apontamento hegemônico, gerando uma noção sócio-discursiva, num processo de comunicação relacionado a uma realidade social e histórica. O totem em detrimento do tabu, a necessidade de legitimar o antepassado, reinventando a tradição, contribuindo para desarraigar determinados servilismos culturais, sem preterir o Outro, mas assimilando-o, importando o modelo cultural da tecnologia, ao mesmo tempo em que se volta para uma consciência crítica, para um projeto ético-cultural.

É sabido que a trajetória histórica de nossa literatura traz consigo o estigma da dominação, sempre a transplantar modelos e formas de tal maneira que não escapa à dependência cultural. Nesse sentido, a desfiguração do povo por conta da reprodução de modelos impostos pelo colonizador acaba por fazer com que o dominado

²⁹ Segundo CHALMERS, Vera Maria, no artigo intitulado “O outro e um: o diagnóstico antropofágico da cultura brasileira”. In: **Literatura e cultura no Brasil, identidades e fronteiras**.Org: Ligia Chiappini e Maria Stell Bresciani. São Paulo: Cortez Editora, 2002, Freud afirma que o Pai da tribo teria sido assassinado e comido por todos os filhos e em seguida tornado-se divino, Totem e por essa razão sacralizado. Com isso, foi instituída uma espécie de interdição em torno dele.

reproduza também atitudes e comportamentos inerentes à cultura de origem. Ao agregar o político e o econômico, veremos que o processo de dominação se impõe de forma autoritária em nosso passado cultural.

Mas, apesar de todo esse processo de dependência cultural sempre houve, em contrapartida, uma necessidade de devoração do “Outro” como forma de impor uma superação desse modelo estabelecido pela hegemonia da Metrópole. Deglutir, portanto, a influência europeia, seria uma forma de combater e acima de tudo criar uma superação, e não a formação de uma manutenção mecânica que adapta o processo dominador às estruturas do clima nacional. Apesar de que esse processo só pôde ser estudado de forma mais profunda e talvez mais visível a partir de 1928, quando o poeta modernista Oswald de Andrade criou seu *Manifesto Antropofágico*, esse comportamento (ou *ethos*) cultural se apresenta desde os primeiros momentos de nossa história literária, através de uma atitude parricida colocada em cena por Gregório de Matos Guerra, poeta barroco. Trata-se de um projeto carnavalizante, em que se percebe a manifestação de um estilo dionisíaco, contestatório, fundindo um riso aberto e uma infinidade de atitudes marginais que apontam para uma crítica à cultura dominante. Nesse sentido, há uma destronização ou dessacralização do poder que se processa como uma linha característica da literatura nacional, desmistificando a concepção alienada e dependente tão somente do que vem de fora, sem que haja nenhuma manifestação de repúdio e autenticação do que é verdadeiramente nosso.

Segundo Lúcia Helena, em seu livro *Uma literatura antropofágica* (1983), esse processo cultural iniciaria com o nosso poeta barroco, alcançando um momento de reflexão também na obra de Augusto dos Anjos, até se concretizar de forma mais radical em Oswald de Andrade, que se utiliza da imbricação interdiscursiva entre literatura e as artes de um modo geral. Por isso se fala em um intercâmbio entre a floresta, que estaria representada pela formalização de nossas origens, de nossas fontes culturais, e a escola, que por sua vez estaria ligada à influência da erudição, bem como à inserção das concepções vanguardista que ora se instalavam na modernidade artística.

É o conflito entre o patriarcado messiânico e o matriarcado Pindorama. Percebe-se que esse processo antropofágico tem a capacidade de reelaborar, de forma parodística, a posição dos poderes, tornando-a favorável ao carnavalizar as instituições por intermédio da técnica do “muito riso e pouco siso” (HELENA, 1983, p. 28). Trata-se de um discurso que não representa o discurso do poder, mas, ao contrário, acerca-se dele, penetrando-o e desconstruindo-o, apoderando-

se dele como uma espécie de exposição articulada do que se pretende provar contra um réu, como um libelo judicial.

Nesse sentido, não é possível afirmar que arte contemporânea se encontra completamente dominada pelo poder hegemônico, a ponto de mobilizar as reações locais, uma vez que a existência de uma contracultura se processa desde os primórdios da colonização, e, conseqüentemente, ainda faz parte de nossa tradição cultural, sobretudo se pensarmos agora em um mundo globalizado. E aquilo que Lúcia Helena chama de “parricídio” (1983, p.25), ou seja, a quebra das influências paternalistas impostas pelo colonizador no período colonial. Se o riso antropofágico é uma forma de destronizar esse sujeito, (essa verdade, esse suposto saber), ele penetra no poderoso universo do sublime e desconstrói pela sátira, pela ironia e, num grau mais intenso, pela paródia demolidora e crítica. (HELENA, 1983, p.30).

Trata-se da quebra do servil, da montagem de uma estrutura de imposição, gerando o riso carnavalizante, em que se insere o discurso do poder, do global, acrescentando-se a isso uma espécie de libelo contra esse mesmo modelo universal, gerando a antropofagização. No “*Manguebeat*”, pode-se perceber essa postura a partir da passagem da letra de “*Antene-se*”, do disco *Da lama ao caos*, de 1994:

É só uma cabeça equilibrada em cima do
corpo/Escutando o som das vitrolas, que vem dos
mocambos/Entulhados à beira do Capibaribe/Na
quarta pior cidade do mundo [...]. Minha corda
costuma sair de andada /No meio da rua, em cima
das pontes/É só equilibrar sua cabeça em cima do
corpo/Procurando antenar boas
vibrações/Procurando antenar boa diversão/Sou,
sou, sou, sou, sou Mangueboy. (SCIENCE, Chico
& nação Zumbi. 1994).

Percebemos, portanto, uma desestabilização da ordem, já que a saída da corda (referência à corda de caranguejo) em andada sugere a conexão do homem-caranguejo com o mundo, com o reconhecimento a partir das “boas vibrações” trazidas pela tecnologia global. De forma antropofágica, a letra vem acompanhada de um som de *funk* que se percebe pela presença marcante do baixo e pelos *riffs* que se processam através da guitarra. Assim, as tradições mestiças se fundem às técnicas musicais que representam o contemporâneo, em que os instrumentos de percussão se apresenta de forma a dar um novo funcionamento ao acento das guitarras. Percebe-se assim que, em concomitância com a

utilização de recursos musicais que caracterizam o ritmo globalizado, Chico Science vai reconstruindo a imagem da cidade do Recife, com seu rio Capibaribe, seu manguezal repleto de catadores de lixo, de restos que surgem das enchentes e lotes de lama que se acumulam à beira do rio. Enfim, Recife com suas pontes e mocambos. Para tanto, vale-se de um sincretismo musical que inclui o local e o global, pois, ao mesmo tempo em que as guitarras soam como que imperativas, o ritmo do maracatu nordestino surge juntamente com tambores que apontam assimilados com o baixo.

A “*cabeça equilibrada em cima do corpo*” nos remete a uma constatação importante do ponto de vista da antropofagização, já que, servindo de antena, de conexão parabólica, a cabeça, que carrega consigo o olho apontado para o alto, como uma espécie de sintonia com o mundo, leva o homem-caranguejo a uma busca de “*antenas*”, ou seja, o homem-caranguejo sai de seu ostracismo, de seu anonimato para ganhar o mundo, tendo na ponte a passagem da lama para o mundo, para a globalização. Esse homem, portanto, vai dialogar com o mundo, levando ao conhecimento de todos o poder do mangue, que aponta como metáfora da insurreição, servindo como forma de superação do outro através de seu discurso, o discurso dos marginalizados, daqueles que, ao utilizarem as vibrações, se antenam através das vitrolas e saem em “*andada*” para o mundo, com sua turma de amigos que se aproximam dos caranguejos em corda são vendidos na feira. Configura-se, assim, a ideia de *médium*, que discutimos anteriormente, quando debatemos o pensamento midiológico de Debray.

Devorando o discurso do pai, valendo-se da sátira mordaz, embora com um tom irreverente de riso debochado, Chico Science dessacraliza ao criar uma poética que surge de um processo antropofágico (observe, por exemplo, o próprio termo “*mangueboys*”), plurissemiótico, desestruturando a ordem estabelecida pelo capitalismo e ao mesmo tempo em se vale de seu discurso para impor a sua fala.

Como mostra a proposta do *Manguebeat*, o ritmo que funde o samba-reggae, o rap, raggamuffin e embolada, cria uma alquimia musical, capaz de gerar uma singularidade. José Teles, em seu livro “Do frevo ao Manguebeat” (2000, p.266), afirma que o batuque que abre a letra de *A cidade* é simplesmente uma espécie de transposição para tambores e caixas de *riffs* dos *naipes* de materiais utilizados nos arranjos de *soul* ou *funk*. Vê-se assim a procura de um som que pudesse representar uma originalidade, diante do global, da tecnologia, através de um processo dialógico.

A orientação dialógica é naturalmente um fenômeno próprio a todo discurso. Trata-se da orientação natural de qualquer discurso vivo. Em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa. Apenas o Adão mítico que chegou com a primeira palavra num mundo virgem, ainda não desacreditado, somente este Adão podia realmente evitar por completo esta mútua orientação dialógica do discurso alheio para o objeto. Para o discurso humano, concreto e histórico, isso não é possível: só em certa medida e convencionalmente é que pode dela se afastar (BAKHTIN, 1988, p. 88)

Assim, a antropofagia se revela no choque entre a cultura estabelecida e atitude vanguardista, se apresentando como uma cultura de negação, uma contra cultura contemporânea, que, ao criar um veio carnavalizante, acaba por construir uma resistência heroica às imposições estabelecidas pelo global, como numa espécie de ecumenismo cultural. É a relação de alteridade, de poder concluir a constatação em si e o desastre, a mortificação ou alegria do outro, em que o componente estrangeiro passa ser visto não mais de forma alienígena, mas sim, de maneira crítica na transformação do tabu em totem. “A antropofagia propõe-se como uma operação metafísica, a qual preserva o resíduo do caráter de culto do ancestral primitivo” (CHALMERS, 2002, p. 111).

A preferência na escolha por um animal como representante semiótico na música mangue (no caso o caranguejo) não se trata de um fenômeno do acaso, construído sem intenção crítica. Ao contrário, faz parte da tradição ligada ao folclore que se pode encontrar no maracatu, além de ser, é claro, o representante do mangue. Na verdade, a utilização de um animal como brasão é uma constante no maracatu: o leão, a águia, o elefante. Por isso, pensamos que talvez ainda seja resquícios dos antigos totens de tribos, pois, ainda se pode encontrar nas procissões de carnaval, representações de animais feitos com papelão.

O maracatu rural fundamentado no jogo, no lúdico, na irreverência e seu personagem principal, o caboclo de lança, é a sua representação mais perfeita. O maracatu rural traz

com sua estética o que o sociólogo Jean Duvignaud vai definir como sendo o caráter transgressivo das festas populares, os eventos lúdicos populares, que através do riso, da paródia, da farsa burlesca, pela dança e pela música, pelo grotesco, pela festa popular, vão subverter a normalidade cotidiana numa inversão dos sentidos oficiais dados aos fatos. Dessa forma, a festa carnavalesca cria a possibilidade de uma vida às avessas, de um mundo às avessas. Tempo de festa regenerador e destruidor, onde se festeja o processo de mudança e não o que é mudado. Assim a linguagem carnavalesca do maracatu rural vai exercer a profanação de tudo o que é sagrado, a combinação e interação de tudo o que se opõe (TESSER, 2007, p. 76).

Como se pode perceber, a necessidade de fundir num só momento a atualidade técnica à conservação das práticas sociais primitivas é típico do projeto manguê; uma forma de transculturalismo, des-hierarquizando e construindo uma memória histórica híbrida, fusional. O *Manifesto Caranguejo*, criado por Chico Science e Fred Zero Quatro, do Mundo Livre S/A, apresenta os caranguejos com cérebro, e mostram que, assim como o Tropicalismo, propunha a assimilação da cultura de massa nascente pela cultura nacional, resultando um produto novo, atual, sem, contudo, preterir a cultura nacional, numa proposta de relação “neo-anthropofágica”.

[...] indivíduos interessados em quadrinhos, TV interativa, anti-psiquiatria, Bezerra da Silva, Hip Hop, midiotia, artismo, música de rua, John Coltrane, acaso, sexo não-virtual, conflitos étnicos e todos os avanços da química aplicada no terreno da alteração e expansão da consciência. (ZERO QUATRO, 1992).

A preferência por variados temas e pela mistura de diferentes ritmos atesta o caráter antropofágico da proposta manguê. Assim, opera-se um modo paródico, carnavalizante, em que a desconstrução do discurso linear traz uma força crítica, ao juntar universos e linguagens bem diferentes em um só momento. As semioses apresentadas através dos quadrinhos, da TV interativa e dos variados ritmos como o hip hop, em convergência com John Coltrane, exemplo, também apontam para o

caráter des-hierarquizador que se apresenta nesse manifesto. Diferentemente do discurso monológico, tradicional, centrado no autoritarismo da imanência e do canônico, Chico Science defende a carnavalização e a polifonia, quebrando assim a concepção logocêntrica da arte, agora substituída por várias vozes culturais que produzem um diálogo constante através de um longo processo intersemiótico, em que se cria uma poética de demolição da aura, de assimilação do outro como fortalecimento de si.

[...] aniquilar os estranhos devorando-os e depois, metabolicamente, transformando-os num tecido indistinguível do que já havia. [...] tornar a diferença semelhante; abafar as distinções culturais ou linguísticas; proibir todas as tradições e lealdades, exceto as destinadas a alimentar a conformidade com a ordem nova e que tudo abarca; promover e reforçar uma medida, e só uma para a conformidade (BAUMAN, 1998, p. 28-29).

Na música *Da lama ao caos*, do disco de mesmo nome, composto em 1994, tem-se uma representação dessa desorganização como forma de organizar um estilo, uma originalidade a partir da criação antropofágica, de acordo com a visão de *ethos* de nossa cultura.

Posso sair daqui pra me organizar/Posso sair daqui pra desorganizar/Da lama ao caos/ Do caos ao lama/Um homem roubado nunca se engana/O sol queimou, queimou a lama do rio/Eu vi um chié andando devagar/Vi um aratu pra lá e pra cá/Vi um caranguejo andando pro sul/saiu do mangue, virou gabiru. [...] E com o bucho mais cheio comecei a pensar/Que eu me organizando posso desorganizar/Que eu desorganizando posso me organizar/Que eu me organizando posso desorganizar/Porque/Da lama ao caos, do caos a lama/Um homem roubado nunca se engana (SCIENCE, 1994).

A dialética “desorganização/organização, eis o propósito explícito na letra dessa canção. A lama, representação do ambiente degradado do mangue, mas rico em biodiversidade e em cultura, ao ser queimada pelo sol expõe seus habitantes, que saem em busca do caos,

ou seja, o mundo globalizado. A mistura musical mais uma vez fica por conta da forte sonoridade que vai ser distorcida pela potência da guitarra com seu toque característico do *heavy metal*, agregada à cantoria popular, reforçando mais uma vez o caráter antropofágico. Fazendo alusão à degradação e à miséria do mangue, a letra nos alerta para a necessidade de redimensionar o mundo através da organização e desorganização como forma de superar o poder do sistema, integrando-se a ele ao mesmo tempo.

A metáfora do “chié” remetendo ao menino pobre da região do mangue, uma vez que se trata de um pequeno crustáceo que vive preso nas pedras à margem da praia. Esse caranguejo, assim como o menino pobre, consegue sair apenas quando o sol aparece, queimando a lama. O “aratu” (outra espécie de caranguejo que normalmente é comido por outras espécies, dada a sua fragilidade) simboliza uma pessoa de grande fraqueza e ingenuidade, que não tem forças para lutar e que sempre é enganado ou “passado para trás”, conforme o adágio popular. Assim, “chiés”, “gabirus” e “aratus” representam os habitantes do mangue que, mesmo diante das adversidades, encontram uma saída para lutar, e na desorganização do manguezal, consequência da degradação, buscam incessantemente uma maneira de organizar. Essa organização pode ser feita através da arte, da música, da literatura, enfim, da representação cultural da região, já que “um homem roubado nunca se engana”. Esse homem é o homem do mangue, da periferia, que busca agora confrontar o inimigo como forma de organizar-se para encontrar seu desejo e sua meta societal e criar novas identidades.

Em outra passagem da mesma canção, temos:

Peguei o balaio, fui na feira roubar tomate e
cebola/Ia passando uma véia e pegou minha
cenoura/Aí minha véia, deixa a cenoura aqui/Com
a barriga vazia/não consigo dormir/E com o bucho
mais cheio comecei a pensar/Que eu me
organizando posso me organizar... (SCIENCE,
1994).

Aqui encontramos outra estratégia antropofágica do poeta. O uso de elementos populares através não só do campo semântico como também do campo sonoro (a dicção, por exemplo), fazendo assim predominar o valor popular ao som das guitarras “envenenadas”. Ir à feira com o intuito de roubar comida lembra muito bem a veia poética dos cantadores de feira que entoam esses temas em suas canções, uma

vez que se trata de uma prática comum no dia-a-dia da população urbana periférica. Expressões como “bucha”, “véia” e “balaio” retomam o vocabulário popular, daí sua fácil e rápida identificação com o público. O erotismo, outro traço marcante do talento poético dos cantadores de feira, apresenta-se aqui através da ambiguidade e da aproximação com a poesia fascenina, de duplo sentido, que tende à aproximação com o falar do povo (“*pegou minha cenoura*”). É uma forma rítmica-lúdico-festiva, que faz suscitar um consórcio entre o popular e o tecnológico.

Torna-se evidente que a proposta do *Manguebeat* busca uma aproximação com o processo de globalização, sem, no entanto, arruinar as identidades, mas, buscando articulá-las com o global. Esse estágio do capitalismo, portanto, marca a possibilidade de levar a um fortalecimento das identidades regionais, locais, ou até mesmo gerar uma produção de novas identidades. É uma forma de reação defensiva daqueles membros dos grupos étnicos dominantes que se sentem ameaçados pela presença de outras culturas. (HALL, 1992, p.85)

Pode-se concluir que, esse processo de globalização cria o efeito de contestação das identidades firmadas, abrindo possibilidades de reformulação, em que as identidades podem ficar fadadas à homogeneização ou, por outro lado, abrirem-se para a retomada de suas raízes. O *Manguebeat*, com sua força antropofágica acaba por construir o imbricamento entre o moderno e o tradicional, criando um sincretismo musical.

Ao referir-se à lama, ao caos, aos problemas urbanos, enfim, ao aludir a termos que remetem a um espaço de produção da obra artística, o *Manguebeat* cria uma cena de enunciação que legitima e potencializa a sua produção literária. “Rios, pontes e over drives” ligam-se ao universo semântico de construção de um espaço de pertencimento. Existe assim a construção de um quadro em que o discurso do locutor traz em si o seu próprio universo de significação, o seu processo comunicativo.

Uma forma de encenar que se torna inseparável daquilo que o texto busca propor de forma rigorosa. Por intermédio de um meio de enunciação, a fala aponta necessariamente um enunciador, ligado a um ambiente e a um determinado momento em que se constrói o discurso, que acaba por validar a sua própria existência. Isso fortalece, a nosso ver, o processo intermidial, estudado por Debray.

Assim como Josué de Castro, em seus livros “Homens-caranguejo” e “Geografia da fome”, Chico Science e seus mangueboys denunciam a violência urbana, abrindo um elo com os movimentos

sociais. Para isso, a composição poética do *Manguebeat* acaba por construir um texto e ao mesmo tempo realizá-lo com a voz e com todo o corpo, numa postura em que o físico-erótico participa de uma audiência que passa a assumir uma performance de co-encenação acima de tudo física.

Chico Science, de forma emblemática, metaforiza o movimento através de uma antena parabólica enfiada na lama do manguezal; reinventando a música pop/popular, devora os estrangeiros e com isso, divulga o mangue para todas as partes do mundo, globalizando-o.

Ao adotar os postulados da cultura tecnizada pela primitiva, o movimento mangue cria um caráter de antropofagia ao devorar os elementos externos e ao mesmo tempo inseri-los para si mesmo, como numa espécie de síntese. Dessa forma, Chico Science e o *Manguebeat* não alimentavam purismos que caísse no erro do essencialismo e na defesa da tradição. Ao contrário, desejavam uma música que fosse subserviente a padrões, valendo-se da diversão para divulgar o ritmo nordestino.

Queremos é trabalhar ritmos nordestinos com diversão. Levamos a diversão a sério e isso é a nossa maior preocupação [...]. Foi sempre o que eu quis fazer. Nós acreditamos nessa ideia de incentivar a música popular brasileira para que ela seja realmente pop. Queremos tocar música popular brasileira. Queremos dar um sampler para um repentista. (TELLES, 2000, p. 332).

De um lado a lama, o mangue e o caranguejo; de outro, os computadores e as antenas parabólicas. Juntos, esses elementos se fundem para “engendrar um circuito energético, capaz de conectar as boas vibrações dos mangues com a rede mundial de circulação de conceitos pop” (ZEROQUATRO, 1992). Essa “musicracia”, termo usado pelo próprio Zero Quatro, torna-se o elemento central, o epicentro que passa a simbolizar o movimento *Manguebeat*, e o expande para outras formações discursivas, a moda, a literatura e as artes plásticas.

Essa “colagem” que se processa através da linguagem quebra os modelos tradicionais e os antigos mitos políticos e, sobretudo culturais nordestinos, atitude em que os meios de comunicação de massa acabam por criar uma forma de intertextualidade pop, levando a uma fusão do discurso artístico nordestino com as inovações tecnológicas globais, contemporâneas. Vemos essa forma de colagem utilizada pelos

integrantes do *Manguebeat* como uma postura estética contemporânea que traz em si um processo poético criativo, pois os vários códigos aí imbricados trazem uma abertura para outros caminhos e criações discursivas, voltadas para a defesa de um espaço múltiplo de criação textual, cruzando linguagens que formam a maneira de ser antropofágica do processo contemporâneo, conforme podemos deduzir na passagem abaixo da canção “*Etnia*”, do disco “*Afrociberdelia*”.

Somos todos juntos uma miscigenação/E não
podemos fugir da nossa Etnia/Todos juntos uma
miscigenação/E não podemos fugir da nossa
Etnia/Índios, brancos, negros e mestiços/Nada de
errado em seus princípios/O seu e o meu são
iguais/Corre nas veias sem parar/ Costumes, é
folclore, é tradição/Capoeira que rasga o
chão/Samba que sai na favela acabada/É hip hop
na minha embolada/Maracatu
psicodélico/Capoeira da pesada/Bumba meu
rádio/Birimbau elétrico/Frevo, samba e
cores/Cores unidas e alegria/Nada de errado em
nossa "ETNIA" (SCIENCE, 1996)

A antropofagia aqui coloca em discussão a construção de uma nova identidade, encaixando o nacional e o universal. Integração de culturas e quebra de fronteiras nesses novos caminhos trazidos de forma inevitável com a globalização, em que se afirma uma espécie de localismo através de expressões ligadas às culturas globais. Chico Science penetra no espaço do Outro só que de forma a demarcar terreno e buscando imprimir seu papel ao “reterritorial” o social.

Projetos ubíquos que tornam os híbridos transferidos, inquietantes, indóceis, transformadores. O híbrido já não é um resíduo marcado pela síntese, mas sim, o anúncio de multiformes sincretismos. É o vírus que na radical alteridade descobre o anúncio de futuros possíveis e misturados (CANEVACCI, 1996, p. 23).

Transformar ou reproduzir o Outro para incorporá-lo, ao amparar-se em seu discurso, é o que faz o projeto *Manguebeat*, ao utilizar-se das colagens textuais, ou de recursos técnicos como o *sampler* criando um mosaico polifônico. É a definição de um discurso,

segundo vimos em Maingueneau (2006), que se consagra como um discurso que dá um certo sentido àquilo que pensa a coletividade, uma maneira de expressar a consciência coletiva, apresentando modos de sentir, de refletir e de ver os fatos relacionados ao sociocultural. Isso se dá a partir da determinação de um corpo de vozes que enunciam e consagram uma memória tanto para si quanto para a sociedade. Uma heteroconstituição que se utiliza da palavra e do texto em suas mais diversas formas de representação (som, ritmo, voz, gestos, etc.), com o fim de legitimar sua palavra para poder demarcar seu lugar nesse processo de interdiscurso.

Em “*Rios, pontes e overdrives*”, outra canção do disco “Da lama ao caos”, o processo antropofágico é construído a partir da focalização de um amplo painel da cidade de Recife, apontando as condições de miséria dos moradores que vivem às margens dos manguezais. Nas palafitas que invadem essa região do manguezal e que se encontram de forma precária submersas nas águas daquele que é o mais importante rio da cidade, o rio Capibaribe, o pato que come lama é a representação do homem que cata caranguejos como forma de sobrevivência. Esses homens que, de tanta lama, se transformam em “impressionantes esculturas de lama”, ou seja, esses catadores de caranguejos que invadem a lama que alaga o mocambo (tipo de habitação bastante pobre) onde abrigam esses molambos, pessoas assim caracterizadas por suas condições sociais, comparadas a um trapo de pano (termo usado na linguagem popular para caracterizar pedaços de panos velhos que servem para limpar o chão). Palavras como “*molambo*”, “*mocambo*”, “*trapo*”, abarcam um campo semântico que aponta para a condição marginalizada em que se encontram os homens. O uso de uma sonoridade aliterativa (*Lama*, *moLambo*, ficou *Lá*, *moCambo*, *Come*, *Comendo*) reforça a ação dos patos e o som produzido no momento em que comem a lama, juntando a uma forte plasticidade em torno da imagem do ambiente descrito, quando afirma “*impressionantes esculturas de lama*”.

A imbricação de palavras que apontam para idiomas diferentes, como por exemplo, “*pontes e overdrives*” já anuncia o processo antropofágico, já que a ponte serve como elo entre o ambiente degradante (mas rico em biodiversidade) onde habitam os caranguejos e o espaço urbano, o que indica, portanto, a ideia de sair do manguezal para o mundo, buscando uma parceria entre esse espaço marginalizado e o movimento da cidade. O termo *overdrives* faz uma referência tanto ao termo do inglês, que pode ser traduzido como “local de passagem”, “tráfego”, como pode fazer alusão também a uma espécie de pedal que

possuem algumas guitarras, responsáveis por uma variação rítmica que cria um forte ruído distorcido e agressivo nos sons desses instrumentos. Na verdade, pode ser uma intenção do poeta em sugerir o barulho das ruas às noites, com seus carros, motores rangentes, enfim, uma referência ao espaço urbano que será agora frequentado pelo caranguejo. Percebemos que, a partir da utilização do termo estrangeiro, a intenção do poeta não mostra uma dependência ou submissão ao que é de fora, ao contrário, não existe aqui um processo de dependência cultural ao elemento alienígena, pois, essa expressão acaba por ser sucumbida mediante tantas referências a elementos que definem a cidade de Recife, os bairros, os termos populares, construindo personagens que simbolizam a cidade, enfim, termos contíguos (como lama, mangue) que demonstram claramente a valorização por aquilo que é da cidade.

Outro elemento importante a ser apontado nessa canção está na utilização mais uma vez do *sampler*³⁰, recurso já encontrado em outras canções do grupo. Quando a canção é iniciada, antes mesmo da manifestação sonora dos instrumentos, tem-se uma fala em que é dita a frase “*At nights, over rivers and bridges*” (nas noites, nos rios e pontes). Trata-se de uma passagem da letra da música *Fire Works* (incêndio em obras) do grupo The Fall, banda de rock de estilo pós-punk que surgiu como inspiração das bandas de rock de garagem dos anos de 1960. Nesse sentido, podemos perceber que o diálogo que faz Chico Science com a banda The Fall consiste, sobretudo, na semelhança temática, pois as letras da banda inglesa trazem sempre um olhar mordaz e atento para a degradação da sociedade atual, num ritmo abrasivo que se funde a melodias que lembram cantigas de crianças.

Após a fala inicial que abre a canção, o som do maracatu invade o diálogo, num ritmo variante em que alfaías e baixo constroem um som híbrido, ou seja, as guitarras fazem maracatu, numa clara ideia de antropofagização (ideia que já defendemos anteriormente) entre o ritmo estrangeiro e nordestino. O *rap* também é valorizado nessa canção, pois, ao fazer referência aos bairros da cidade o ritmo torna-se variante e alternado numa forma rítmica que aponta para a embolada. Esse recurso também se encontra na alteração entre molambo/mocambo, através de um canto rápido, sequenciado e de difícil dicção que se constrói por intermédio de um processo rítmico sincopado, numa sequência de termos ligados a bairros da cidade. O uso dessa embolada se converge

³⁰ Trata-se de um equipamento que consegue armazenar sons numa memória digital, e reproduzi-los posteriormente. Espécie de aparelho que copia e “cola” sons para os Dj’s usarem nas músicas.

com uma forma atual de canto falado (o rap), que vem da tradição negra norte-americana, o que se confirma a alternância que funde a cadência entre uma forma tradicional e outra atual, representante do processo de globalização.

Podemos assim afirmar que a antropofagia foi o primeiro impulso de criação cosmopolita na América Latina. Esse comportamento cultural está ligado a uma prática muito recorrente na nossa arte, que busca, na memória dos nossos indígenas, uma maneira de resgatar a postura de deglutição do Outro, sendo agora numa nova versão ao absorver o cosmopolitismo estrangeiro e, assim, criar uma produção estética de verdadeira expressão artística. Seria, portanto, uma atitude que busca transformar-se num projeto humanizado na atração pelo tecnológico, despertando as vozes presas pelos Logos colonizador.

As colagens promovidas por esses instrumentos transformaram a música pop, nessa comunicação pós-moderna, em um mix de ideias, linguagens, estilos, gêneros e cenas do passado. Mas ele seria apenas um dos métodos pela qual uma determinada linguagem intertextual se formaria no texto *manguebeat* de Chico Science & Nação Zumbi. Para o multiartista e entusiasta Fausto Fawcett, um dos seus primeiros e maiores entusiastas no Brasil, o sampler pega todas as formas de vida musical e sonora e nos permite criar labirínticos mosaicos de sonoridades mutantes. No entanto, isso não significa que o dialogismo só esteja presente nesta música pop unicamente pela presença do sampler. Certamente há inúmeros diálogos intertextuais nestas expressões artísticas [...] Diálogos que resultam de um dos elementos fundamentais da linguagem: o seu caráter heterogêneo. Reforçado bem mais pelas possibilidades tecnológicas e as informações processadas com velocidade e impacto nas comunidades locais do contemporâneo (LEÃO, 2002, p. 25)

Nesse sentido, o sampler não pode ser visto apenas como imitação ou sujeição aos modelos tecnológicos de tendência cultural européia, mas uma forma inovadora de apropriação em que uma colagem musical pode ser inserida de forma paritária com elementos que representam o ritmo nordestino, ao fundir pedaços de composições

já produzidas ao lado do vocal e outros recursos sonoros. Ao consumir esses códigos estrangeiros, Chico Science não se mostra passivo, limitado e dependente desses recursos, e sim, de forma politizada, acerca-se dele para construir um espaço de negociação em que a cultura hegemônica é constantemente desafiada através de um processo de mediação, sem, no entanto colocar a cultura popular como brasão ou estandarte, nem muito menos sobrepor a cultura pop à brasileira.

A antropofagia pretendida pelo *Manguebeat* tem uma outra amplitude em relação à modernista de Oswald de Andrade porque surge de uma tensão cultural proporcionada pelas novas técnicas e pelo maior acesso à informação no mundo contemporâneo que são absorvidas de forma a explorar a continuidade da técnica, valendo-se do áudio (música) e do visual (performance) aderindo assim a esses novos suportes midiáticos e entrando de forma atuante no circuito comercial da cultura de massa.

Unindo ficção e história, as letras do *Manguebeat* criam, de forma pastichera e psicodélica, uma maneira de devorar determinados valores estrangeiros ao fundi-los ao campo do nacional, numa espécie de revitalização da poética, desmaterializando a realidade e transformando-a em signos. Suas letras reinventam e desconstroem nosso subdesenvolvimento atávico, fazendo superar a letargia. Cria-se, portanto, uma espécie de alegria promíscua que se incorpora à canção brasileira, sem querer de forma essencialista manter as origens, desprezando aquilo que não é “genuinamente” brasileiro. Ao contrário, o projeto dos jovens recifenses transgride através de um viés antropofágico desafiando a pureza e a permanência instável da tradição, que o discurso dominante e logocêntrico tenta impor a muito em nossa vida cultural. Contrapondo a essa perspectiva e a esse discurso que tenta preservar o passado, Chico Science e seus companheiros implantam um projeto que alcança, na verdade, status de uma anti-tradição, devorando o estrangeiro e ao mesmo tempo construindo uma autodevoração, corroborando com a visão que defende a ideia de que, na verdade, o que temos de mais produtivo e rico em nossa tradição e nossa canção popular está exatamente na capacidade de transgredir e dialogar ao mesmo tempo, saindo do enclausuramento e “antendendo as boas vibrações” do mundo globalizado. Fica claro que “a reação contra o que é estrangeiro deve ser feita espertalhonamente pela deformação e adaptação dele. Não pela repulsa” (ANDRADE, 1962, p. 26-27).

Neste quadro, faz-se necessário uma visão interdisciplinar, que saia dos casulos da literatura imanente para observar como a poesia, eterna migrante, continua atuante na música popular. Para tanto, é

preciso uma abordagem da literatura que a entenda ao mesmo tempo como campo, mas que consiga demonstrar como a formação deste mesmo campo se deu à revelia de uma abordagem mais detida na poesia enquanto prática discursiva para além daquilo que denominamos de “literatura literária”.

Peguei um balaio, fui na feira roubar tomate e cebola
Ia passando uma véia, pegou a minha cenoura
"Aí minha véia, deixa a cenoura aqui
Com a barriga vazia não consigo dormir"
E com o bucho mais cheio comecei a pensar
Que eu me organizando posso desorganizar

CHICO SCIENCE

EXCURSUS

Embora tenha dado por finalizada (?) essa nossa pesquisa de tese, ainda percebemos a necessidade de ir além, muito mais além do que tudo o que expomos aqui.

Pensamos, inicialmente, em construir um capítulo-ensaio discutindo a proposta do *Manguebeat* como construção de uma nova forma de política, uma espécie de “biopolítica cultural”, mas, por ainda não termos material teórico suficiente para adentrarmos nesse outro espaço que o *Manguebeat* nos ofertaria, optamos por apenas expor, de forma ainda incipiente, o que possa ser um futuro estudo sobre essa questão.

O termo biopolítica está, mais do que nunca, em voga em nosso tempo. Como esse termo tem forte relação com a ideia do que seja a “vida”, cada vez mais o interesse em discutir esse tema tem se tornado prioridade entre os pensadores contemporâneos.

Se o caminho inicial foi trilhado por Foucault, ele se desdobra por outros pensadores, que vão, desde Hannah Arendt, Benjamin, até alcançar os estudos do filósofo italiano Giorgio Agamben. Daí porque o termo acaba por se entrelaçar com a ideia de “Estado de Exceção” e de “Totalitarismo”. Agamben, por sua vez, é o pensador responsável por fundir em seus estudos o pensamento dos outros aqui citados, trazendo aos seus leitores a oportunidade de compreender, dentro de uma nova perspectiva, as políticas estatais presentes na sociedade contemporânea.

No momento atual, a sociedade vem passando por uma problemática referente à condição humana, em que a questão da vida passou a ser algo decisivo, principalmente quando constatamos a experiência relativa à violência, seja no campo da política, do social e até mesmo da arte. Ou seja, é a violência que se dissemina em todas as suas mais variadas formas e campos de atuação, desde as formas mais simples, particulares até as de caráter mais universalizantes, como é o caso da violência à cultura. Todo esse aspecto acarreta, de modo decisivo, a problemática das relações humanas, os direitos humanos que, por sua vez, ficam atrelados e dependentes de uma política de vida demasiada austera para o homem contemporâneo.

Nesse sentido, pensamos discutir como o projeto do *Manguebeat* reage a toda essa realidade e assim se configura como um dispositivo (seguindo o pensamento de Agamben) que nos permite questionar a realidade contemporânea e, ao questioná-la, o movimento mangue nos faz reavaliar o sentido das verdades tidas como absolutas,

presentes nesse estágio global do capitalismo, e, assim, profanar essas “verdades” que são engendradas pelas forças dos donos do poder.

Dessa forma, o movimento de Chico Science, com toda a sua força poética criativa, nos faz pensar uma verdadeira e inovadora forma de vida, em um momento em que o que pesa é uma vida nua (seguindo a esteira de Agamben), e com isso criando a alternativa de uma potência de vida como estratégia de bloqueio e tentativa de esmaecimento de uma economia da vida.

Por essa razão, podemos afirmar que o que está em jogo no processo de construção e execução da arte do mangue é, acima de tudo, colocar em discussão a possibilidade de se gerar uma vontade de poder, a que se refere Nietzsche, e uma potência do pensamento, defendido por Agamben, como estratégia de enfrentamento dos poderes da biopolítica, inseridos no discurso da racionalidade ocidental, que se julga civilizatória, mas que, na verdade, não passa da afirmação negativa de uma vida que se projeta para além do bem viver.

Pensamos em partir dessa ideia de biopolítica, dispositivos de poder e vida nua, como fatores que fundamentam a precarização da vida contemporânea capitalista, e forma de legitimar as arbitrariedades do Estado, para mostrar como a arte, e sobretudo, o projeto poético do *Manguebeat* se propõe a estabelecer uma forma de vida capaz de ir de encontro a toda essa ausência de direitos que a vida nua impõe como domínio do homem, e, assim, criar estratégias de combate a esse modelo de vida, característico da sociedade atual.

De fato, o que se percebe como uma constante na sociedade brasileira é que, muito embora exista um ordenamento normativo tido como avançado, podemos perceber de forma bastante nítida a existência também de uma normatização simbólica, que almeja criar apenas uma sensação de segurança em relação às intempéries sociais.

Partindo das ideias sobre potência, arte e profanação, podemos pensar uma importante questão, que é a forma como o movimento *Manguebeat* se ancora numa postura de contestação do capitalismo, mesmo estando inserido nele, e com isso construindo um dispositivo de poder que, ao se colocar na contra mão da ideia de mercado proposto pela indústria cultural, consegue criar o que poderíamos denominar de biopolítica cultural ou uma nova política de vida. Para isso, nossa análise teria que percorrer o pensamento de Giorgio Agamben sobre a ideia de biopolítica e vida nua, para que, a partir desse ponto, possamos mostrar como a estratégia utilizada pelos idealizadores do movimento aqui estudado apontam para um debate sobre essa questão.

Outra fundamentação que achamos válida para discutir tal pensamento seria aquela que Jacques Rancière denomina de *Partilha do sensível*, para refletirmos sobre o lugar da estética na contemporaneidade em um momento de nossa história em que a universalização do mercado se torna cada vez mais radical, criando uma lógica que se pauta num horizonte negativo no que se refere à emancipação.

Assim, pensamos ser o movimento *Manguebeat*, em termos de proposta estética, um projeto poético musical que pensa uma nova maneira de articular e de fazer arte, criando outras relações, sobretudo com a política. Potência, arte e política, portanto, seriam elementos relevantes nessa possível proposta analítica que imaginamos ser possível.

Essa biopolítica cultural se formaliza com a imbricação da *poiesis* com a *práxis* - conforme o pensamento de Agamben - uma forma de se tornar aquilo que Silviano Santiago denomina de “Literatura anfíbia”, em seu livro **“Cosmopolitismo do pobre”** (2004), ou seja, uma literatura anfíbia traz em si os princípios da estética (deleitar e comover), incorporando a isso o “ensinar”, através da política. Este fato assinala a emancipação da obra de arte com relação à existência parasitária que lhe era imposta, já que a perda de sua função ritualística, funda a arte sobre uma outra forma de *práxis*: a política.

Deste modo, os seres citadinos, o homem em volta do poder do capitalismo e que se encontra socialmente modelados, isto é, modelizados em sua subjetividade, apresentam-se agora em oposição, transformando-se em sujeitos produtores do espaço urbano, que criam uma hegemonia a partir da diversidade, ao compartilharem suas experiências subjetivas na esfera do político e do social com o processo de globalização. É na alteridade que esses seres se hominizam, reagindo diante dos fatores subjetivos que desempenham hoje um papel predominante a partir do momento em que foram assumidos pelos *mass media* de alcance mundial.

Deste modo, a atuação do movimento *Manguebeat* nesse espaço citadino e na proliferação das redes midiáticas constrói seres ativos, que abandonam a modelização social impostas pelo processo de globalização presentes na indústria cultural, fazendo com que se crie um compartilhamento de experiências subjetivas, levando os mangueboys a assumirem uma postura de sujeitos produtores do espaço urbano. Nesse sentido, a alteridade hominiza esses seres.

A música mangue representa as identidades sociais em movimento, contextualizada no campo da produção comunicativa, da

política e da cultura, gerando um novo olhar, múltiplo e plural, ao transformar, através da música, da contestação e da utilização do diálogo com a globalização, as concepções e práticas urbanas, fazendo com que a sociedade e as novas gerações passem a conhecer a realidade da cidade do Recife, através do contato com sua cultura, folclore, lendas e hábitos regionais que representam, não só a pernambucanidade, mas, acima de tudo, o Nordeste.

Dessa forma, acaba por profanar os dispositivos, ao sair da indústria cultural, sem negá-la. Trata-se de uma criação e não um consumo, uma produção cultural. Melhor é falar em **“criação cultural”** (já que, a nosso ver, produzir é para consumir), ao desenvolver uma potência através da arte, indiciando essa teodiceia capitalista, colocando em cena o humano que o homem perdera na mercadoria, reapropriando-se, dessa maneira, de sua própria subjetividade, não caindo no processo de desubjetivação ao retomar o domínio de si.

Através de um compromisso político, a cena mangue reinstala o homem no mundo da liberdade, ao conectá-lo com o global, mostrando que a arte é uma saída para a aporia do sistema capitalista que reifica a arte e homogeneíza a cultura.

O caranguejo adquire uma conotação política, de consciência, de subversividade, de diálogo com o Outro, através de uma nova relação entre o sagrado e o profano. O movimento mangue, com isso, pretende atuar de maneira que sua recepção possa ser um modo de produção de singularidade, considerando o espectador não como mero consumidor da obra, mas como um produtor também, alguém que vai construir a obra enquanto processo. Não se trata mais de uma figura vitimizada, manipulada, totalmente subordinada aos interesses (e desinteresses) dos governos, dos dirigentes, das economias, do mercado cultural global; torna-se, agora, uma “pedra no sapato” dos poderes constituídos, um homem caranguejo que pensa, que trafega pelas multidões e que se aventura pelo mundo em busca de cidadania. Mas uma forma de cidadania que recusa a integração e a subordinação.

É envolvida em uma postura revolucionária diante da situação do homem pobre, morador dos mocambos, catadores de caranguejo no manguezal, que o projeto do *Manguebeat* utiliza-se do dispositivo de poder (no caso do diálogo com os recursos globais) mas com uma proposta que vai na contramão daquilo que Hegel denomina de “positividade”, que “é o nome que, segundo Hyppolite, o jovem Hegel dá ao elemento histórico com todo a sua carga de regras, ritos e instituições impostas aos indivíduos por um poder externo” (AGAMBEN, 2009, p. 32). Assim, o projeto de Science opera uma

forma de dispositivo pertencente na interioridade da contracultura, e que, por essa razão, chamamos de biopolítica cultural. Uma forma de vida sem controle, mas voltada para a contestação e que põe o homem frente a frente com sua liberdade de produção estética e política, partilhando-as.

Trata-se, portanto, de adotar uma perspectiva mais totalizadora e universal do ser humano, que tenha como propósito interligar a Natureza com a Cultura, o Homem como o Meio Ambiente e a Arte com a Vida. Para buscar êxito nessa empreitada, o Movimento Mangue transita da lama para o mundo, da situação de miséria para o caos, por intermédio de uma ousada recursividade. E assim se constrói a metáfora da “antena parabólica enfiada na lama”, como representação de um espaço marginal que aponta para outra condição, ao mostrar homens que se libertam do visgo da lama podre e insuportável que os impedia de voar para sair do labirinto onde foram confinados e, dessa forma, colocar em cena, para o debate político, a temática da fome.

E então, por que uma biopolítica cultural? Porque aqui a literatura não se formaliza como um campo do saber que valida sua própria lógica, que tem o privilégio da estética em detrimento de outras demandas. Ao contrário, no *Manguebeat* as relações biopolíticas servem de medidas para um processo de cultura alternativa que dialoga com o pesquisador, com o escritor em confissão e com o leitor (mangueboys) em sua singularidade que negocia o seu comum. A pessoalidade e historicidade do pesquisador se fundem quando se debruçam sobre o estudo do projeto mangue, ao contrário do que foi construído pelo discurso literário instituído pelo cânone em que se dissocia a vida do autor da autonomia de sua obra. Aqui nos interessa a realidade que cerca os seus integrantes, suas trajetórias de vida. A construção de uma biopolítica cultural emerge através da imbricação entre as esferas da vida econômica, política, afetiva, social, em que o estético vê-se amparado pelo político e que agora se encontra em um campo de atuação que coloca arte e vida numa integração contínua.

A arte proclamada pelo movimento de Chico Science pode ser entendida como uma expressão artística que cria um caminho de fuga, que apesar de ornamentar o capital ao entrar em contato com a indústria cultural, também disponibiliza uma estratégia de negociação que acaba por colocar a técnica em pé de igualdade com a arte, já que a multidão politiza o espetáculo, fazendo com que a obra de arte se emancipe de uma existência parasitária que lhe era imposta pelo seu papel ritualístico, dentro daquela perspectiva de “aura” e amparada agora sobre uma outra forma de práxis: a política.

Essa biopolítica cultural que defendemos como construção política na arte do projeto mangue se configura como um desafio do homem contemporâneo que vive no espaço urbano das grandes metrópoles, já que aponta para um contato com o outro, com o estranho, de modo crítico, fazendo com que esse não se torne um meio de modelação, mas que aponte para uma ruptura com esse esquema estabelecido pelas redes midiáticas globalizantes, caudatárias que são do processo de desenvolvimento do capitalismo. Desse modo, a produção de experiências subjetivas significativas altera e determina uma nova rota, um novo percurso para as suas experiências, através da relação com o outro, e que, assim, interage socialmente com emergentes parcerias, adquirindo novas práticas de cidadania que se processam sob olhares diferentes.

Nesse sentido, o projeto de Chico Science afirma a existência ao criar novos valores, novas formas de semiotização da vida e da política da vida. A arte e o artista, esse esteta da própria vida, rompem com as correntes, afastam-se dos grilhões para fugir das ilusões do capitalismo, com suas mentiras frágeis e enfraquecedoras, que tem, como único fim, levar a sociedade a confundir uma forma de vida com uma formalização da vida.

CONCLUSÃO (TRATA-SE MESMO DE UMA CONCLUSÃO?)

Finalizar uma pesquisa nos traz um sentimento duplo, uma sensação contraditória diante do possível feito: de um lado, um sentimento de prazer, por se ter, pelo menos, buscado responder às nossas inquietações. Uma vitória por talvez ter chegado onde desejávamos; de outro, um sentimento frustrante, pelo simples fato de termos a consciência que poderíamos ter feito mais do que fizemos. Penetrar no universo inacabado do projeto *Manguebeat* nos fez conhecer nossas incertezas, pois acabamos por trafegar por mundos desconhecidos e desafiadores. Caminhos que não nos pertencem, por serem de fluxos contínuos e que, por essa razão, nos colocam em situação de desejo e medo.

Acabamos por conhecer novos devires que nos abriram outras diversas possibilidades que nos deixaram descentrados sobre nós mesmos, isso porque a poesia do mangue põe em xeque o ponto de vista unificado, soberano, representativo da razão iluminista, bem como aquela ideia, tanto do essencialismo identitário, quanto da homogeneização das identidades.

Pensando dessa maneira, ao invés do peso definidor que denota a palavra “conclusão”, optamos aqui por pensar em algo que nos remete unicamente às conclusões inacabadas (desculpe o paradoxo da expressão) que podemos retirar depois dessa instigante reflexão sobre o movimento mangue.

Na verdade, essas “considerações finais” ainda não finalizam definitivamente o trabalho de pesquisa sobre a poética do *Manguebeat*, uma vez que, por se tratar de uma nova visão de poética que se insere em meio ao turbilhão de discussões sobre a literatura literária, ainda temos muito a descobrir e pesquisar sobre o assunto aqui abordado.

Como se pode perceber, a proposta poética do *Manguebeat* se insere entre as poéticas da contemporaneidade que apontam para a formação de um novo discurso e de uma nova forma de ver essa literatura literária, abrindo espaço para uma discussão mais ampla em que não mais a escrita com sua textura imanente em torno do que seja *literariedade* possa estar no domínio da arte literária.

Por ser de fluxo, intermidial e intersemiótica, a proposta do movimento *Manguebeat* vai além do que a simples constatação de uma obra poética nos moldes tradicionais, já que exige novas demandas teóricas, uma nova concepção de ciência que não mais se paute em analisar os objetos como regem os estudos tradicionalistas da ciência.

A partir desse estudo, constatamos que o movimento *Manguebeat* se firma como uma resposta do contemporâneo àquilo que se pode chamar de pós-moderno, não se limitando ao domínio da Indústria Cultural, nem muito menos a uma subserviência ao controle mercadológico, como muito se afirma em relação às produções atuais. Trata-se de um comportamento que aponta para um posicionamento consciente e atuante diante de uma realidade histórica em que predomina a opressão e o domínio sobre a arte de forma a colocá-la a mercê do poder do mercado.

Nos limites desse trabalho, construímos uma ideia sobre o projeto de Chico Science, que se monta na proposta de uma forma de poética contemporânea, questionadora da validade do cânone literário, fortalecendo o pensamento de que a literatura tem alcançado largo espaço que redimensionam o seu conceito imanente e estruturalista, já que tem tomado corpo entrada de novas formas poéticas no rol daquilo que chamamos literatura.

O *Manguebeat* nos faz refletir uma poética que flutua, que se desloca deslizantemente na linguagem dos múltiplos e complexos signos existente na contemporaneidade. Como máquina de pensamento, absorve as contaminações rizomáticas e virtuais, tornando-se, assim, uma forma poética que ativa uma potência criadora através das mediações e dos fluxos contínuos do mundo atual. A poesia em permanente trânsito com a linguagem e com o pensamento, pois é nesse fecundo trânsito que a máquina de guerra do pensamento se formaliza e se constrói, criativamente, conforme afirmava Deleuze, quando refletia que “há sempre a violência do signo que nos força a procurar, que nos rouba a paz” (DELEUZE, 2003, p.14-15).

É nesse sentido, que destacamos ainda que o projeto cultural do *Manguebeat* vai além de simplesmente definir-se como um movimento musical, pois se processa também como uma forma de política de representação, utilizando-se da estratégia midiática e midiológica para se afirmar de maneira predominante como um modelo de manifestação cultural que aponta para um projeto contra hegemônico, inovador em termos de arte, ao polemizar conceitos fechados.

Por ser um projeto crítico da contemporaneidade que questiona o pós-moderno e sua ligação subserviente ao mercado, lança mão da antropofágica como estratégia inovadora. Esse caráter antropofágico, no entanto, define um comportamento (ou *ethos*) cultural que traz sua origem numa trajetória passada de nossa formação cultural, já que se processa desde os primeiros momentos de nossa história literária, através de uma atitude parricida colocada em cena por Gregório de

Matos Guerra, poeta barroco. Faz parte, portanto de uma postura radical e de um projeto carnavalizante, em que se percebe a manifestação de um estilo dionisíaco, contestatório, que funde um riso aberto e uma variedade de comportamentos marginais que buscam destruir o discurso dominante.

Neste quadro, há uma destronização ou dessacralização do poder imposto, desmistificando a concepção alienada e dependente tão somente do que vem de fora, sem que haja nenhuma manifestação de repúdio e autenticação do que é verdadeiramente nosso. Esse processo se afirma, na medida em que vamos perceber que as culturas urbanas contemporâneas, das quais o *Manguebeat* faz parte estão “condicionadas” aos impactos de fluxos transculturais, e assim, passam a construir formas de relacionamento de maneira diferenciada, já que dialogada, com a tradição.

É por esse caminho que o projeto de Science acaba por criar uma representação identitária em que os elementos representantes da cultura pernambucana, nordestina, como o maracatu, a ciranda, a ideia da lama, do mangue, do caranguejo, passa a representar o povo, através de um posicionamento de legitimação como poder de representação cultural.

Procuramos ainda discutir também a ideia de que o domínio da linguagem no mundo atual, por ter alcançado proporções imperialistas, propiciou a entrada dos suportes midiáticos e com isso uma nova forma de comunicação se delineou entre as culturas, rediscutindo assim o papel da literatura nesse novo contexto, já que esta se interliga de maneira forma interdiscursiva dialógica com uma interminável uma rede de meios tecnológicos que substituem a linguagem mais antiga dos gêneros e das formas. Nesse sentido, o *Manguebeat*, cria uma estratégia de hibridização característico da intersemiose presente na cultura de massa, abrindo espaço para a teatralização elaborada por seus integrantes, ao construir um jogo performático, em que eventos realizados em espaços que não são habitualmente utilizáveis como espaço artístico, suscitam um processo criativo que vai muito além do que mesmo um resultado artístico, em que se lança mão de um acabamento estético.

O projeto mangue aponta como uma vanguarda, como uma linha de frente de criação adiantada e de uma postura agressiva, buscando uma troca constante de informação e de deslizamento reiterado próprios do hibridismo, aproximando de forma mais humana receptores e emissores e, por esse motivo, pode ser definida como vanguardista, sobretudo por apresentar a entrada de uma interminável variedade de consumo.

Constatamos que o esfumaçamento das fronteiras, trazendo o longe para perto e o que é perto se universalizando, faz com que o movimento *Manguebeat* indique um processo de diluição dos limites, das fronteiras entre o local, o global, o regional e o nacional.

E por que uma “Poética de fluxos?”.

Ao chegarmos ao final desse trabalho de tese (ao final?) constatamos que o movimento *Manguebeat*, como estratégia de criação de uma estética de mobilidade, de ação, nos coloca diante de uma certeza: a de que a ciência dos objetos, tal como se formulou no ocidente, não consegue alcançar a profundidade e a criatividade presentes no projeto mangue. A poesia de Chico Science, por ser hidráulica, intersemiótica e de fluxo, não consegue ser compreendida pela ciência em seu modelo tradicional de abordagem do objeto. Uma ciência preocupada com uma poesia de mobilidade teria que ser necessariamente uma ciência diferente da ciência da literatura, já que este conceito de ciência é tributária do “objeto” escrito, ou seja, do que podemos chamar de “literatura literária”.

Nesse sentido, a poesia de Chico Science, como poesia do mangue, se insere muito bem nesta proposta de pensamento nômade, do liso, do profundo, defendido por Deleuze e Guattari, como é a própria vida dos manguezais. E assim, Chico Science nos faz crer em uma certeza: a de que sua obra pensa o ser como obra de arte, como uma obra livre, autônoma, enfim, como “diferença pura”.

É a “Poesia” como uma “máquina de guerra”, disposta a produzir verdades que reforças as pressões secretas do mundo da linguagem. Trata-se de uma poética que produz sentidos e efeitos maquínicos no pensamento criando, com isso, novos territórios virtuais e novos devires no pensamento, que, ao desterritorializar, ao deslocar, ao desconstruir, cria uma nova imagem do pensamento: um pensamento em devir, sem imagem.

Compreendemos, portanto, que nossa pesquisa ainda apresenta certas limitações, por se tratar de um objeto dinâmico, de fluxos e que ainda tem muito a se mostrar, a se conhecer, fazendo a cada momento emergirem novas demandas teóricas, por ser, o seu objeto, um interminável movimento nômade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. **A indústria cultural**. In: COHN, Gabriel. (org) Comunicação e indústria cultural. 3. ed. São Paulo: Nova Cultura, 1989. P. 79-105.

ADORNO, Theodor W. **Indústria cultural e sociedade**. Seleção de textos Jorge Mattos Brito de Almeida. Traduzido por Juba Elisabeth Levy... [et al.]. — São Paulo Paz e Terra, 2002.

ADORNO, Theodor. **Notas de literatura**. tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

ADORNO. T. **Educação após Auschwitz**. In: Educação e emancipação. São Paulo / Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995

AGAMBEN, Giorgio. **O que é um dispositivo**. In: **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. [tradutor Vinicius Nicastro Honesko]. – Chapecó, SC: Argos, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. Em que cremos? Redescubramos a ética. In: **Entrevista La República, Roma, 02/02/2011**. Tradução de Selvino Assmann.

AGAMBEN, Giorgio. Ideia da época. In: **Ideia da prosa** (ensaio). Tradução, prefácio e notas de João Barrento. Lisboa: Edições Cotovia, 1999.

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Tradução e apresentação de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. **O homem sem conteúdo**. Trad. Cláudio Oliveira. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

ANDRADE, Oswald. **Manifesto Antropofágico**. São Paulo: Moderna, 2005.

ANDRADE, Mário de. (1962) [1928]. **Ensaio sobre a Música Brasileira**. São Paulo, Martins.

ANDRADE, Oswald de. **Do pau-brasil à antropofagia e às utopias**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

ANJOS, Moacir dos. **Local/global: arte em trânsito**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

BAKTHIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKTHIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. São Paulo: Editora da UNESP e Hucitec, 1988.

BAUMAN, Zygmunt. **Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadoria**. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2008.

BAUMAN, Zygmunt. Da igualdade ao multiculturalismo e muitas culturas, uma humanidade. In: **Comunidade: a busca por uma segurança no mundo atual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Tradução, Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2001.

BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Tradução Mauro Gama, Cláudia Martinelli. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1998.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. **Grandes Cientistas sociais**. Org. e trad. Flávio R. Kothe. São Paulo: Ática, 1991.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BOSI, Alfredo. Cultura brasileira e culturas brasileiras. In: **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999.

CASTRO, Edgardo. **Introdução a Giorgio Agamben: uma arqueologia da potência**. Tradução Beatriz de Almeida Magalhães. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

CASTRO, Josué de. **Geografia da fome**. Rio de Janeiro: Antares – Achiamé, 1982.

CANEVACCI, Massimo. **Sincretismos: uma exploração das hibridações culturais**. São Paulo, Studio Nobel, 1996.

CHALMERS, Vera Maria. O outro e um: o diagnóstico antropofágico da cultura brasileira. In: **Literatura e cultura no Brasil, identidades e fronteiras**.Org: Ligia Chiappini e Maria Stell Bresciani. São Paulo: Cortez Editora, 2002.

CHAUÍ, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: A. Novaes (org), **O olhar**. São Paulo, Companhia das Letras, p. 31-63, 1992.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DEBRAY, Régis. **Manifestos midiológicos**. Petrópolis: Vozes, 1995.

DELEUZE, G. & GUATTARI, Félix. **O anti-Édipo**. Trad. Varela, J.M e Carrilho, M.M. Lisboa: Assírio e Alvim, edição s/d [1972].

DELEUZE & GUATTARI. **Mil Platôs - capitalismo e esquizofrenia**. Trad. Suely Rolnik; v.1. São Paulo: Editora 34, 1995.

DELEUZE & GUATTARI. **Mil Platôs - capitalismo e esquizofrenia**. Trad. Suely Rolnik; v.2. São Paulo: Editora 34, 1995.

DELEUZE & GUATTARI. **Mil Platôs - capitalismo e esquizofrenia**. Trad. Suely Rolnik; v.3. São Paulo: Editora 34, 1995.

DELEUZE & GUATTARI. **Mil Platôs - capitalismo e esquizofrenia**. Trad. Suely Rolnik; v.4. São Paulo: Editora 34, 1995.

DELEUZE & GUATTARI. **Mil Platôs - capitalismo e esquizofrenia**. Trad. Suely Rolnik; v.5. São Paulo: Editora 34, 1995.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Tradução Bento Prado Jr. E Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. **O abecedário de Gilles Deleuze**. Entrevista com G. Deleuze. Edição: Brasil, Ministério da Educação, TV Escola, 2001. Paris: Éditions Montparnasse, 1997, VHS, 459min.

DELEUZE, Gilles e Claire Parnet: **Diálogos**. Paris, Flammarion, 1996. Trad. CMF.

DELEUZE, Gilles. **Proust e os Signos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

DIÓGENES, G. **Cartografias da Cultura e da violência**: Gangues, galeras e movimento Hip Hop. São Paulo: Annablume; Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto, 1998.

DOLORES, DJ. Apud CALAZANS, Rejane. VIANNA, Clarisse. **A lama, a parabólica e a rede**. IÁIÁ Filmes. 2008.

EAGLETON, Terry. **A idéia de cultura**. Tradução Sandra Castello Branco; revisão técnica Cezar Mortari. S. Paulo: Editora UNESP, 2005.

EAGLETON, Terry. **As ilusões do pós-modernismo**. Trad. Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1993, 5ª ed.

ECO, Umberto. **Obra aberta**: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 2005.

FIGUEIREDO, L. C. **O tempo na pesquisa dos Processos de singularização, Linguagem e Subjetividade**. In: Pontifícia

Universidade Católica do Rio de Janeiro. **PSICOLOGIA CLÍNICA**. Rio de Janeiro, v. 14, n. 2, p. 15-35, 2002.

FIORAVANTE, Celso. “Crossover pernambucano volta à cidade.” *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 09 dez. 1994

FREIRE, João; HERSCHAMANN, Micael (org). **Comunicação, cultura e consumo**. A (des)construção do espetáculo contemporâneo. Rio de Janeiro: E-Papers, 2005, p. 153-168

GALIMBERTI, Umberto. **Psiche e techne. L'uomo nell'età della tecnica**. 2.ed. Roma, Feltrinelli. pp. 33-48, 2003. Tradução Portuguesa de: SELVINO J. ASSMANN

GALIMBERTI, Umberto. **A ética na idade da técnica**. Entrevista em La Critica, por Caterina Falomo. Disponível em: www.lacritica.net

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da Modernidade**. Tradução Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. 4 ed. 1 reimp. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

GIDDENS, Anthony. **Modernidade e identidade**. Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

GUATTARI, Felix e ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis, Vozes, 1996, p. 15-24.

GUATTARI, Félix. **Caosmose: um novo paradigma estético**. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 1992. 208 p. (coleção TRANS).

GUATTARI, Félix. **Caosmose: um novo paradigma estético**. Rio de Janeiro: Ed. 34 Letras, 1992.

GUATTARI, Félix & ROLNIK, Sueli. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 1993.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 4ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HARDT, Michael; NEGRI, Antônio. **Império**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

HEIDEGGER Martin. **A questão da técnica**. Scientiæ Studia, São Paulo, v. 5, n. 3, p. 375-98, 2007.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo**. Petrópolis: Vozes, 1988.

HEIDEGGER, Martin. **Carta Sobre o Humanismo**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

HELENA, Lúcia. **Uma literatura antropofágica**. 2ª ed. Fortaleza: Edições UFC, 1983

HERSCOVICI, Alain. **Economia da Cultura e da Comunicação**, Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida, 1995

HERSCHMANN, Micael e BENTES, Ivana. **“O espetáculo do contra discurso”**. In: Folha de S. Paulo. Caderno Mais. São Paulo, 18 de agosto de 2002, p. 10-11.

HERSCHMANN, Micael; PEREIRA, Carlos Alberto M. (orgs.). **Mídia, memória & celebridades**. 2. ed., Rio de Janeiro: E-Papers, 2005.

HUCHET, Stéphane. Meta-estética e ética francesa do sentido (Derrida, Deleuze, Serres, Nancy). *Kriterion*. Belo Horizonte, v. 45, n. 110, 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010012X2004000200007&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 03 Ago 2006.

HORKHEIMER, Max, ADORNO, W Theodor. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos; tradução: Guido Antonio de Almeida: Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

JUSTINO, Luciano Barbosa. Literatura de multidão: os jovens e a produção do comum na literatura brasileira contemporânea. In: **Narrar a juventude**: dos colégios jesuítas às demandas do pós. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB; Realiza Editora, 2012.

JAMESON, Fredric. Vídeo: surrealismo sem inconsciente. In: **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 2004, 345 p.

LAPLANTINE, François. **Aprender Antropologia**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica**. Rio de Janeiro: Ed. 34 Letras, 1994.

LEÃO, Carolina. **A Maravilha Mutante: Batuque, Sampler e Pop na Música Pernambucana dos anos 90**. Recife, 2002. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social), Universidade Federal de Pernambuco.

LEMONS, A. **Arte eletrônica e Cibercultura**. In: Revista FAMECOS. Porto Alegre, n. 06, p.21-31, 1997.

LIESEN, M. **Navegando na ciberarte: notas sobre arte e imaginário na contemporaneidade**. In Revista eletrônica de Ciências Sociais. nº 08, p. 71-94, 2005. Disponível em: <<http://www.cchla.ufpb.br/caos/mauricioliesen.pdf>> Acesso em: 11/02/2009.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa; posfácio: Silviano Santiago. 12ª ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2009.

MACHADO, Irene A. Gêneros no contexto digital. In: LEÃO, Lúcia. **Labirintos do pensamento contemporâneo**. São Paulo: Iluminuras 2002, p. 71-81.

MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso literário**. Tradutor Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.

MARCUSE, Herbert. **Tecnologia, guerra e fascismo**. Trad. Maria Cristina V. Barbosa. São Paulo: Ed. da Unesp, 1999.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações:** comunicação, cultura e hegemonia. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. 7. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2013.

MONTENEGRO, Fred. Cidade Estuário. In: Mundo Livre S.A. Samba Esquema Noise. São Paulo: Banguela Records/ Warner Music, 1994. 1 CD. Faixa 10 (05 min. 05 seg).

ORTEGA E GASSET, José. **Meditação sobre a técnica.** Tradução de José Francisco Pinto de Almeida Oliveira – Rio de Janeiro: Instituto Liberal, 1991. p. 58-59

ORTIZ, Renato. **Um Outro Território.** Olho D'Água. São Paulo. 1996

PELLEGRINI, Tânia. **A imagem e a letra:** aspectos da ficção brasileira contemporânea. Campinas, S. Paulo: Mercado das Letras, SP: Fapesp, 1999.

PICCININ, Fabiana. **Mídias e pós modernidade:** Reorganizando as interações sociais tradicionais. Banco de papers do Intercon, Manaus - AM / 2000.

RAJAGOPALAN, Kanavillil. A construção de identidades e a política de representação. In: **Linguagem, identidade e memória social.** Org. Lúcia M. A. Ferreira, Evelyn G. D. Orrico. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível:** estética e política. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009 (2ª Edição).

RANCIÈRE, Jacques. **Políticas da escrita.** Tradução de Raquel Ramallete. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

SANTAELLA, Lúcia. **Matrizes da linguagem e pensamento:** sonora, visual e verbal. 3. ed. – São Paulo: Iluminuras: FAPESP, 2005.

SANTIAGO, Silviano. **O cosmopolitismo do pobre:** crítica literária e crítica cultural. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Um discurso sobre as ciências** 5. ed. - São Paulo: Cortez, 2008

SCIENCE, Chico & nação Zumbi. **Da lama ao caos**. Sony & BMG, 1994.

SCIENCE, Chico & nação Zumbi. **Afrociberdelia**. Sony & BMG, 1996.

SEVERINO, Emanuele. **Um horizonte ético para o nosso tempo**. Banca Europa. Acessado em 24.04.2008, em: <http://www.filosofia.it/pagine/pdf/Severino%20orizzonte%etico.pdf>. Trad. port. Selvino J. Assmann.

SCHÖPKE, Regina. **Por uma filosofia da diferença**: Gilles Deleuze, o pensador nômade. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012

SCIENCE, Chico & nação Zumbi. **Da lama ao caos**. Sony & BMG, 1994.

SCIENCE, Chico & Nação Zumbi – **Afrociberdelia**. 1996

TELES, José. *Do Frevo ao Manguebeat*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

TESSER, Paula. Mangue Beat: húmus cultural e social. In: **LOGOS 26**: comunicação e conflitos urbanos. Ano 14, 1º semestre 2007.

TÉTU, Jean-François. **A informação local**: espaço público local e suas mediações. In: MOUILLAUD, Maurice; PORTO, Sérgio D. (org.), 1997

VARGAS, Herom. **Hibridismos musicais em Chico Science & Nação Zumbi**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

VARGAS, Heron. **Música Popular, Antropofagia e Iluminismo**. EDUCERE – Revista da Educação, vol. 2, n. 1: jan./jun. 2002.

MANGUEBEAT-Música Popular Antropofagia e Iluminismo-Herom Vargas

MELO, Alex Fiuza de. **Mundialização e política em Gramsci**. 2. ed. São Paulo, Cortez, 2001.

MELLO, José Antônio Gonsalves. **Tempo dos flamengos: influência da ocupação holandesa na vida e na cultura do norte do Brasil**. 3 ed. aum., Recife, FUNDAJ/Editora Massangana/ Instituto Nacional do Livro, 1987.

MORIN, Edgar. **Cultura de Massas no Século XX: O Espírito do Tempo - I / Neurose**;

UP TO DATE – Revista Eletrônica sobre MPB, 1996. Entrevista com Chico Science. Acessada em 27 nov. 2003: <http://www.uol.com.br/uptodate/up3/txt4.htm> .

ZOURABICHVILI, François. O vocabulário de Deleuze. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.tradução Maura Ribeiro Sardinha: Forense Universitária, 2000.

WELLER, Wivian. **Minha voz é tudo que eu tenho**: manifestações juvenis em Berlim e São Paulo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

WILLIAMS, R. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979.